МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. В. Мароши

ИМЯ АВТОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА, ПРАГМАТИКА, ЭТИМОЛОГИЯ

Часть 1. Семантика и прагматика имени автора
в литературе и тексте

Новосибирск
2013

УДК 882 + 482 – 311
ББК 83.3(2=Рус) + 81.411.2 – 314
М 285

Подготовлено и издано в рамках реализации Программы стратегического развития ФГБОУ ВПО «НГПУ» на 2012–2016 гг.

Рецензенты:
д-р филол. наук, проф., директор Института филологии СО РАН
И. В. Силантьев;
д-р филол. наук, проф. ФГБОУ ВПО «НГПУ»
Е. В. Тырышкина

Мароши, В. В.

М 285 Имя автора в русской литературе: поэтическая семантика, прагматика, этимология : монография : в 3 ч. / В. В. Мароши ; Мин-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2013.

ISBN 978-5-00023-271-2 (общ.)
Часть 1. Семантика и прагматика имени автора в литературе и тексте. – 201 с.
ISBN 978-5-00023-272-9 (ч. 1)

В первой части монографии исследуется функционирование семантики имени автора в русской литературе и прагматика его восприятия читателями и литературной критикой. Выявляется связь имени с различными аспектами художественного текста.

Издание предназначено для студентов, преподавателей вузов, научных работников.

УДК 882 + 482 – 311
ББК 83.3(2=Рус) + 81.411.2 – 314

ISBN 978-5-00023-271-2 (общ.)
ISBN 978-5-00023-272-9 (ч. 1)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ИМЯ И ЕГО ЭТИМОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОЙ И АРХАИЧНОЙ КУЛЬТУРАХ

В начале XXI в. семантика и звучание собственного имени используется, прежде всего как расхожий риторический прием печатных и электронных СМИ – в виде каламбурного обыгрывания его внутренней формы (См. отзывы на недавнее назначение Кремлем Олега Плохого на весьма серьезную должность). Но порой на этом может быть построена и вполне серьезная аналитика – так, например, в эссе «Имя Путина» журналиста и поэта Яна Шенкмана, которое было опубликовано в начале 2000-х в «Независимой газете», обыгрывалась амбивалентность потенциальных смыслов фамилии неожиданного назначенца («путь», «путы», Путин – Распутин). Подобное авгурское «гадание на имени» близко уже мифологическому мышлению, где этимон имени порождает легенду, участвует в пропаганде, подтверждает профетические прогнозы.

Магичность имени, представляющая собой упрощенный вариант его мифопоэтичности – главный принцип опусов под популистскими названиями «Имя и судьба», «Имя и характер» и проч. Соименность святому, характерная для русской православной культуры, в таких «сочинениях» обычно подменяется детерминизмом в духе современных квазирелигиозных и квазипсихологических представлений и сводится к выбору «единственно правильного имени» или увлекательному «разгадыванию» своего и чужого антропонима, которое поможет правильно идентифицировать себя и окружающих. Имя и в самом деле связано с проблемой самоидентификации личности, сменой социального и религиозного уклада, феноменом моды, а, следовательно, имеет отношение как к психологии личности, так и к социальной психологии. В «демифологизированном обществе» [Топорова,1996:6] имя является одним из излюбленных объектов мифологизации, в художественной же литературе эта тенденция отношения

к имени представляется нам вообще неотменимой. Поэтическая ономастика по сути тоже имеет дело и с риторическим приемом, обычно ограниченным микроконтекстом, и – гораздо более охотно – с архаичным мифом, в котором сохраняется тождество имени с носителем имени, а этимология имени образует его смысловой центр.

Напомним, что в древнегреческом языке onoma (“имя”) происходит от «ognoma» и через корень gno- связано с такими глаголами, как «gignoscho» (“познавать, определять, понимать”) и «gignomay» (“рождаться, делать, происходить, быть”). Таким образом, понятие “онима” гносеологично по своей природе, имя определяет познание и тождественно ему. Та же ситуация в латыни: «cognomen» (фамильное имя, присоединяемое к родовому: “имя, название, кличка”) связано с «cognosco» («познавать, постичь»), а «cognomen» образовано от «nomen» («родовое имя: название, наименование»), которое, как и в греческом, происходит от «gigno» («рождаться, происходить»). В древних языках в этимологии самих слов, обозначающих имя – сопряжено порождающее начало и сам способ познания того, кого именуют. Неудивительно, что во всех мифопоэтически ориентированных нарративах этимология имени становится ключом к его носителю. Это зафиксировано и в поговорках самых разных народов и афоризмах различных авторов («исеменэ курэ есеме» – «каково имя, таков человек» (башкир.), «nomen atgue omen» – «имя, в котором содержится предзнаменование» (лат.) [Дворецкий, 1986: 536]. На принципе мифопоэтического тождества имени и его носителя основана и поэтическая ономастика.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНОМАСТИКА

Традиционно она занимается, в основном, именами героев и персонажей, субъектов второго и третьего уровней соотносительно с авторским. В терминологии филологов Донецкой школы, прежде всего В. М. Калинкина, это называется «поэтикой онимов». Несмотря на существенное обновление теории имени как онима, аналитические

подходы, характерные для работы с именем героя, рассказчика или персонажа сложились уже давно, но не были должным образом отрефлексированы. Раскрытие мифопоэтической основы имени в архаичном сюжете («Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1997: 249]) находит свое продолжение в поэтике заглавия и поэтической ономастике персонажа, где имя становится средоточием текста, его мотивирующей основой: «В известном смысле текст выступает как развертывание заключенных в фамилии смысловых потенций и, следовательно, служит нарративной мотивации связи между именем и именуемым, между словом «Поприщин» и субъектом записок» [Ковач, 1993: 100]; «Искусственное, «выисканное» по форме наименование в процессе развертывания сюжета и текста приобретает такую строгую мотивированность, которая свидетельствует об обусловленности сочетания и применения знаков, составляющих фамилию героя, с точки зрения всех уровней повествовательного текста и рассказываемого мира» [Там же: 103]. Таким образом, повествование в широком смысле этого термина тоже участвует в раскрытии и создании внутренней формы имени.

В современной филологии смысловая мотивированность имени героя становится все более неочевидной; ее расшифровка требует от читателя все более сложных ассоциативных операций с тканью текста и комбинаторикой анаграмматических и параграмматических вариантов самого имени, сопряженных с видением текста как нелинейного анаграмматического пространства, средоточия интертекстуальных параграмм (См. например, в книге И.П. Смирнова «Роман тайн «Доктор Живаго» (1996). На пути поиска собственно этимологических, внутритекстовых и межтекстовых мотивировок поэтических имен современная филология достигла большой степени изощренности.

Конечно, автор в своем тексте и литературе не ставит себе задачу стать ученым-этимологом, он исходит из собственной поэтической этимологии имени, не затрудняя себя, как правило, наведением справок в соответствующих словарях. Его этимология, как правило, ассоциативна и подтверждается контекстами его текста. На значимость как народной, так и поэтической этимологии для процесса этимологизирования указывал еще В.Н. Топоров, отмечая «первостепенную важность синхронического подхода к этимологии, предполагающего выяснение мотивированности данного слова внутри каждой из систем, пересечение которых и образует это слово. <…> Возможно, что полезным оказалось бы исследование вопроса об «окказиональных» случаях этимологизирования. Частный случай их проявления – поэтический язык. <…> здесь (о контексте слова «минута» у М. Цветаевой. – В.М.) также дается этимология слова *минута*, но она ориентирована не на код сравнительного языкознания, а на код поэтической речи и индивидуальных ассоциаций» [Топоров, 2005:30-31]. Чем сложнее художественный мир и произведение, тем больше аллюзивная и концептуальная значимость такой многовекторной, внесловарной этимологии, тем глубже укоренено имя и в интертекстуальном взаимодействии, и в архитектонике конкретного художественного целого. Прямые, ближайшие контекстуальные связи имени и его носителя в виде каламбура, паронима, рифмы к XX в. вытесняются в публицистику, сатиру, массовую литературу, авторитарные дискурсы.

ДВА ПОДХОДА К ИМЕНИ

На наш взгляд, можно говорить о параллельном развитии в русской филологии двух основных тенденций интерпретации имени: как риторического средства выразительности и как символа, свернутой энергии, мифа. Первая обозначилась к началу 1920-х гг. XX века в во фрагментах работ русской формальной школы в общем контексте «остранения» и интереса к экспрессивному обновлению слова. О связи авторской экспрессивности и имени в теоретическом и практиче-

ском аспектах писали в 20-е гг. русские формалисты. Экспрессионизм был тогда в моде, равно как и «характерность» сказа в литературе, и поэтому нет ничего удивительного в том, что от определения стиля автора Ю.Н. Тынянов приходит к именной «маске» – псевдониму, а от него – к функции и выразительности «говорящего имени» в художественном произведении – наивысшему уровню экспрессии: «Существуют явления стиля, которые приводят к лицу автора; в зачатке это можно наблюдать в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонационный фразовой рисунок – все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика <…> Последний предел литературной конкретности этого стилистического лица – это название <…> Обозначение того или иного лица дает сразу массу мелких черт, вовсе не исчерпывающихся даваемыми понятиями (стилевыми. – В.М.). Читатель отбирал из понятий только характерные, только так или иначе подсказывающие черты автора, и применял эти черты к тем чертам, которые вырастали для него из стиля, или особенностей сказа, или из ассортимента уже готовых, подобных имен <…> Еще выразительнее имя, фамилия. Имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: «Это имя мне ничего не говорит». В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначенное, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни» [Тынянов, 1977: 268 – 269].

В анализе конкретных авторских поэтик формалисты (Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум) пытались применять этимологизирующий каламбур по отношению не только к герою, но и к самому автору («некрасивость» Некрасова, «слом» Ломоносова – см. о последнем в соответствующем разделе). Так, Б.М. Эйхенбаум мимоходом, в скобках определил воздействие фамилии поэта на его поэзию и поэтику: «Да, Некрасов – “некрасив” (каламбур невольный)» [Эйхен-

баум, 1924: 234]. «Словарь русских фамилий» Никонова подтверждает эту этимологию родового имени поэта: «Некрасов – отчество от древнерусского нецерковного мужского личного имени Некрас – “некрасивый”» [Никонов, 1993: 81]. Но если пойти дальше, то мы осознаем, что поэтика и эстетика Некрасова стала полемичной по отношению к предшествующему «эстетизму», представлениям о красоте русских поэтов «Золотого века».

Действительно, этимология фамилии Некрасова как бы раскрывается в его стихах, герои и пейзаж которых обычно антиэстетичны: «Он гостей оглядел: **некрасивы** на взгляд! // Загорелые лица и руки, // Армячишка худой на плечах, // По котомке на спинах согнутых» [Некрасов, 1980:78]. Однако подобное эксплицирование внутренней формы своего имени в поэзии Некрасова большая редкость. Гораздо чаще он выбирает косвенный способ разоблачения или разрушения красоты:

Скрой безобразье наготы
Опять под мрачной ризой ночи!
Поддельным блеском красоты
Ты не мои обманешь очи!

[Некрасов, 1981, I: 187]

Не так ли ты, продажная краса,
Себе придать желая блеск фальшивый,
Старательно взбиваешь волоса
На голове, давно полуплешивой?
Но оба вы – извозчик-дуралей
И ты, смешно причесанная дама, –
Вы пробуждаете не смех в душе моей –
Мерещится мне всюду драма.

[Там же: 79]

Теперь я скелет, безобразный урод,
Любуйся чудовищем с грустью мятежной.

[Там же: 203]

Что таиться друг от друга?
Посидел я видишь ты:
И в тебе, моя подруга,
Нету прежней красоты.
[Там же: 103]

Ах! судьба ль меня, полно, обидела?
Отчего ж, как домой ворочусь
(Удивилась бы, если увидела),
И умен и пригож становлюсь?
[Там же: 114]

В сюжете стихотворений и поэм Некрасова красота приносится в жертву или оказывается губительна для героя:

Только труженик муж бледнолицый
Не ложится – ему не до сна!
Завтра Маше подруга покажет
Дорогой и красивый наряд.
Ничего ему Маша не скажет,
Только взглянет убийственный взгляд!

В ней одной его жизни отрада,
<…>
Он лелеет красавицу-Машу,
Выпив полную чашу труда,
<…>
Скоро в гроб его Маша уложит,
Проклянет свой сиротский удел,
И, бедняжка! ума не приложит:
Отчего он так скоро сгорел?
[Там же: 140 – 141]

Степень последовательности таких приемов анализа у формалистов была разной: у Тынянова образ имени автора распространен на довольно большой фрагмент статьи о Ломоносове и его вкладе в ста-

новление жанра оды, у Эйхенбаума это простое замечание в скобках, не претендующее на какую-либо развернутость. Тем не менее в отечественном литературоведении после работ формалистов сложилась традиция анализа выразительности имен героев и персонажей как «говорящих», участвующих в порождении образа героя.

Вторая тенденция, несравненно более фундированная и теоретически развернутая в философском отношении, вела свое начало с подавления бунта монахов-«имяславцев» на Афоне 1912 г. и последовавшей вслед за этим дискуссии в православной теологии и русской религиозной философии. Полнее всего она представлена книгами А.Ф. Лосева (“Философия имени”) и о. Сергия Булгакова («Философия Имени»), которые были посвящены соответственно имени вообще и имени Божьему, а не специфике nomina propria.

Решающий шаг к собственному имени в его энергийно-символическом и тем самым характерологическом понимании сделал о.П. Флоренский («Имена»). В понимании проблемы имени и системы важнейших русских личных имен П. Флоренский опирается на представление об особой энергии, свойственной имени собственному и особой форме одухотворенной телесности, которая ему присуща. Так, имя для Флоренского – плоть личности как духовного начала и в то же время наиболее одухотворенная из форм плоти: «Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» [Флоренский, 1993: 26]; «Адекватная плоть личности <…> Имя – ближайшее подхождение к ней самой, последний слой тела, ее облекающий. Этот слой, это именное тело совершеннее всех прочих слоев обрисовывает формообразующее начало. <…> Самое внутреннее из наслоений тела» [Там же: 71]; «Первое и, значит, наиболее существенное самопроявление Я есть имя. В имени и именем Я ставит впервые себя объективно перед самим собою, а следовательно – этою своей тончайшей плотью делается доступным окружающим» [Там же: 62]; «Можно еще пояснить ту же мысль, говоря об имени, как о теле, человеческом теле, например. Орудие воздействия внутренней сущности – на мир и орган образования пространства жиз-

ненных отношений, тело исключительно близко к силе формообразования, его себе построяющей. Тело организует, далее, сообразно силовому полю своей формы, все пространство жизненных отношений, но уже опосредственно. И это пространство может быть называемо телом данной личности, равно как и отдельные части его; однако в собственном смысле именуется телом лишь небольшая часть пространства, непосредственно пронизываемая энергией жизни, – микрокосм, а не весь макрокосм» [Там же: 28].

Телесность художественного образа, который является производным от имени, – это телесность уже второго порядка, следующий после имени круг оплотнения эманирующей сущности: «Художественные же образы – промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения – то тело, в которое облекается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению, в себе и для себя существующей духовной сущности – имя» [Там же: 25–26].

Силовое поле, энергия собственного имени, по Флоренскому, определяют и смысловую, художественную энергию произведения и слова вообще. Задолго до работ французских семиотиков Флоренский видел в собственном имени центр не просто «означающих», но и центр художественного произведения: «… имя предельно прилегает к сущности в качестве ее первообнаружения. Оно преимущественно именует сущность в полноте ее энергий» [Там же: 26]; «Собственное имя, внутренний концентр прочих имен, и выразим одним словом, и охватывает полный круг энергий личности» [Там же: 27]; «Имя есть слово, даже сгущенное слово; и потому, как всякое слово, но в большей степени, оно есть неустанная играющая энергия духа» [Там же: 92]; «Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен» [Там же: 25]. Именно у Флоренского мы встречаем представления о произведении, напоминающие современное «ономастическое пространство»: «Должно же, в сложной системе взаимно поддерживаемых наимено-

ваний, образующих пространство литературного произведения, должно же быть наконец последнее, или последние, которыми сдерживается вся система и через которое энергия духовной сущности питает и животворит всю систему» [Там же: 27].

Флоренский имеет в виду систему имен персонажей, но сам принцип выявления сущностной основы личности, который он рассматривает в своей книге далее, указывает на плодотворное противоречие творящего и творимого имени. Рискнем предположить, что такой центральной символической энергии имени в наибольшей степени соответствует имя создателя личностных энергий второго порядка, имя автора, который выступает в произведении в роли именующего и именуемого Бога или, по крайней мере, самостоятельно называющего животных в Ветхом Завете Адама – «изобретателя имен». Эту мысль, разумеется, просто не мог позволить себе высказать православный теолог.

Европейская и советская семиотики 1950–1970-х гг. реанимируют это символическое понимание имени, превращая его в центр анализируемой семиосферы или конкретного текста. Имя в семиотике лишено определенного значения, но обладает неограниченным смыслом, коннотациями, оно – свернутый социальный миф или цепочка символов: «Имя собственное всегда должно быть для критики объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное – это, можно сказать, король означающих, его социальные и символические коннотации очень богаты» [Барт, 1989: 432]. Попытка определения сути семиотических процессов, происходящих с именем, снова привела к его неомифологизации: «Общее значение собственного имени в его предельной абстрактности сводится к мифу» [Лотман, Успенский, 1992: 60 – 61]. Семиотики лишь повторяют, переводя их на свой метаязык, тезисы о неконвенциональном характере имени, его онтологической сущности, тождестве называния и творения, переименования и перерождения и т.п. Новыми являются лишь моменты концепции, которые утверждают обратимость имени и мифа («Миф – персонален (номинационен), имя – мифологично» [Там же: 60]), что

снимает проблему первичности мифа по отношению к имени и демонстрирует неисчерпаемый мифопотенциал собственного имени. Особую, во многом решающую роль в становлении представлений о роли мифопоэтики имени в тексте сыграли многочисленные и богатые контекстами работы В.Н. Топорова. Они были посвящены как проблеме значимости теонимов в архаичной культуре, так и символическому потенциалу имени в тексте и межтекстовом пространстве.

ИМЯ АВТОРА В АСПЕКТЕ ЕГО ИМПЛИЦИТНОСТИ И ЭКСПЛИЦИТНОСТИ

Историки античной цивилизации и литературы указывают на необходимость закрепления имени автора в связи со становлением категории авторства, индивидуальных заслуг творца и славы как мотивации его творческой деятельности: «Стремление закрепить авторство и увековечить свою славу побуждает поэтов и прозаиков вставлять свое имя непосредственно в текст произведения» [Зайцев, 1985: 138]; «…начиная с Гесиода греческие поэты и прозаики говорят от своего собственного имени» [Там же: 31]. Если агональный характер греческой культуры обусловил установление, а затем и мифологизацию личного авторства, то какие-либо попытки доказать наличие в ранней греческой лирике способов “самовыражения” автора наталкиваются на вполне обоснованные возражения.

Однако в рамках конкретного жанра осознание роли авторского начала и закрепление имени автора предстают как взаимообусловленные процессы: «Даже тогда, когда во всех видах поэтического творчества уже присутствовал автор, эпиграммы оставались анонимными. Впервые только в самом конце V в. сочинитель посвятительной надписи, Ион Самосский, вставив в основной текст имя посвятителя, в конце от себя, как бы в скобках, добавил: «Эти стихи сочинил житель Самосский Ион».

Этим признанием – а больше об Ионе Самосском и его творчестве ничего не известно – была ниспровергнута многовековая тради-

ция анонимности эпиграмм. Авторское признание свидетельствовало о стремлении поэта к самоутверждению, к фиксации внимания читателей на авторской личности, а не только на роскошном даре Аполлону от прославленного полководца-победителя. Сочинение эпиграмм приобретало ценность сознательного личного труда. Эпиграмма, продолжая оставаться надписью, прокладывала себе путь в книгу, отрываясь от мемориального предмета, она завоевывала право на еще одну, новую жизнь. Голос вещи постепенно становился голосом человека» [Чистякова, 1993: 345].

Итак, уже на ранних этапах развития античной литературы автор фиксировал свою роль в описании объекта (адресата), номинируя свое имя и закрепляя свое авторство. Имя использовалось в наиболее полном виде, репрезентируя автора. Рефлексия имени в тексте и его потенциальных экспрессивных возможностей начнется в полном объеме лишь в литературе Нового времени, когда «рефлектирующий традиционализм» отступает перед индивидуальным авторским миром и стилем.

Анализ даже контекстуального, единичного обыгрывания имени автора в произведении, как мы увидим далее, может оказаться не менее значимым, чем развернутая система поэтической антропонимики героев с учетом ключевых слов текста. В современной теории литературы миметическая соотнесенность художественного целого с «образом реальности» успешно вытеснена семиозисом – референцией текста по отношению к другим текстам, а автор заменен реципиентом и интерпретатором. Однако в таком случае проигнорирован сотворивший произведение и текст субъект. Самовыражение автора было одной из творческих стратегий художественных систем романтизма и модернизма. В аспекте постановке проблемы значимости имени автора и его внутренней формы речь идет, следовательно, об одном из способов выражения авторской экспрессивности в тексте и за пределами собственно текста в жестово-перформативных формах (жизнетворчество, авторское поведение, жизнестроение и т.п.). В стилистике языка и текста под экспрессивностью знака понимается

«наличие связи между означающим и означаемым» [Долинин, 1978: 119], т.е. прежде всего мотивированность знака, экспликация в высказывании и тексте его «внутренней формы». Мы будем употреблять понятие «экспрессивность» в этом узком и конкретном смысле, избегая неопределенности эстетического и психологического толкований. Итак, мотивированность имени языковой, реальной его этимологией или контекстуальной, поэтической, создающейся в рамках художественного текста, мы будем называть в дальнейшем **экспрессивностью имени**. Нас будет интересовать степень внутритекстовой мотивированности такого неотъемлемого атрибута индивидуальности автора, как его имя, иными словами, контексты реализации его внутренней формы. Отметим, однако, что эти контексты распространяются и за пределы словесного текста и текстов автора в его стратегиях жизнетворчества – при формирования легенды, литературного мифа о себе. К мотивирующим имя контекстам нужно отнести и литературную критику, а также различные типы литературной полемики и пародирования, в которых обыгрывается имя автора.

Коснемся понятий «автор» и «авторство» с точки зрения их текстовой экспликации. Имплицитный автор как конструируемый носитель концепции произведения традиционно отделен, дистанцирован от собственно текста и его речевой основы. В представлениях М.М. Бахтина и его последователей он вершина смысловой пирамиды произведения, подножие которой образует совокупность опосредующих автора речевых субъектов, сюжетно-композиционная организация произведения и вся феноменологически разветвленная звуковая и графическая структура художественного целого в ее множественности. В подобной вертикально ориентированной системе проблема способов выражения «авторской экспрессивности» тем не менее не ставится: экспрессивностью могут обладать лишь субъекты речи (повествователь, рассказчик, лирический герой и т.д.). «Образ автора» (понятие, введенное В.В. Виноградовым) распространяется на всю речевую ткань текста. Чем меньше экспрессивность субъекта,

тем ближе он по этой логике к имплицитному автору: «Субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем» [Корман, 1972: 42]. Автор исчезает во всем тексте, парадоксально лишаясь конкретности.

Иерархизм этой структуры к тому же требует обязательного дистанцирования от так называемого эксплицитного, реального автора – конкретного писателя с его биографией и литературным именем. Таким образом, с точки зрения устоявшихся и общепринятых представлений об авторе даже экспрессивность имени автора – это contradictio in adjecto. Сам автор вне локализованной и определенной экспрессивности, а его литературное имя значимо лишь для правильной атрибуции текста или подтверждения авторских прав на него.

Какой бы привлекательной не казалась эта иерархическая система последовательного дистанцирования реального автора от текста, у нее имеется существенный изъян: ей сопротивляется сознание наивного и даже среднестатистического читателя, наделенного здравым смыслом, который упорно утверждает, что «Пушкин здесь пишет», «Толстой здесь говорит», «Достоевский пророчествует», даже если речь идет о художественном произведении, а не о публицистике или переписке. Этому читателю нужно «живое» произведение, сохранившее особую связь со своим конкретным, уникальным творцом, хотя бы через предикаты его литературного имени. Смеем надеяться, что конкретизация понятия автора как индивидуального внутритекстового феномена, рефлексия не только биографического контекста, но и непосредственно «словесного автомимезиса» реального автора необходимы и филологии, и эстетике словесного творчества.

Однако и здесь необходимо наметить твердые границы. Использование полной системы имен автора, псевдонима или одного из имен в нейтральном, сниженном или возвышенном стилевом регистре в тексте или паратексте мы можем уверенно отнести к аспектности «реального автора», поскольку эти имена максимально близки к официальному, документированному имени автора или – как экспрессивно-функциональные варианты имени – в виде прозвища,

клички – были известны как неофициально-биографическое обозначение, принятое в узком кругу его близких или соратников. К аспекту «имплицитного автора» тогда следует отнести употребление поэтических этимонов имени или псевдонима («пушка» Пушкина, «утка» Гоголя, слава «Ахматовой», «осень» Есенина и т.п.). Поэтическая автоэтимологизация связана с феноменами анаграммирования собственного имени, рифменных созучий, авторской криптонимии, и носит обычно менее демонстративный характер, чем открытое «вписывание» своего имени в текст и паратекст. Такой тип отношений имени автора и текста значим для классической художественной парадигмы, в то время как романтизм, модернизм, авангард склонны к взаимопроникновению презентирующего художественный нарратива дискурса и реального автора.

В таком случае за рамки анализа мы выносим проблему интенциональности поэтической мотивации своего имени автором, которая представляется нам разрешимой лишь на этапе развитой авторской рефлексии, метатекстовой ориентации той или иной индивидуальной поэтики (например, Пушкина или Набокова). Впрочем, эта рефлективность использования любого слова – свойство поэтического слова в литературе, действующего через автора и обращенного к своей глубине: «Свойство, которое можно назвать рефлективностью, то есть его обычная обращенность на само себя. Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства, или даже вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы» [Винокур, 1990: 145]. В варианте неклассических художественных систем, где в текстах постоянно используются имена авторов, можно, напротив, констатировать интенциональность с особой степенью регулярности и настойчивости, осознаваемую как «прием» или «обнажение приема».

Правильнее поэтому относить рефлексию над глубинным смыслом и текстовыми трансформациями своего имени к словесно оформленной авторефлексии – самопознанию субъекта в словесном инобы-

тии, самообъективации в различных моментах художественного целого. Здесь мы можем говорить о автомиметичности субъекта, творящего свой собственный образ в слове, а не просто о какой-то вторичной «экспрессии» на фоне обычного миметизма. Автор и выявляет, и маскирует, прячет свой словесный образ в тексте, но он может быть обнаружен внимательными читателями. Роль имени автора в таком самопознании и само-сокрытии, в процессах внутритекстовой самоидентификации и деидентификации представляется нам центральной, следовательно, фокус нашего анализа текста переносится на выявление наиболее важных смыслов и звукосмыслов, связанных с авторским именем. Как мы увидим далее, «реалии» текста, которые мы склонны интерпретировать в духе их привычной предметной или телесной миметичности или цитатной интертекстуальности, могут оказаться автомимезисом и автоаллюзией. Здесь всегда есть опасность чрезмерно «психологизированного» или психоаналитического подхода. Нам нужно оставаться на прочном фундаменте текста и его составляющих – лексем, различных оним, паронимов; буквенных и звуковых комплексов разной степени тождественности – скрытых рифм, анаграмм, параграмм и т.п. Такое измерение автора одновременно и имплицитно – поскольку связано с аллюзивным, скрытым пластом текста, и эксплицитно, поскольку его источником является система известных литературных имен писателя, среди которых немало псевдонимов, по сути заменяющих его биографическое имя.

Поэтическая ономастика имен героев и персонажей может быть дополнена «ономапоэтикой» автора, которая обусловливается степенью рефлексии над произведением и словом, стремлением к метатекстовой игре с читателем. Не случайно в круг анализируемых нами авторов вошли прежде всего классики, в том числе и классики не только реализма, но и классицизма, модернизма, авангардизма, постмодернизма, т.е. авторы, отличающиеся наиболее глубокой рефлективностью произведений и наиболее сложной художественной внутритекстовой связностью своих текстов. Однако самомифологизация имени автора, рефлексия в исключительных случаях может быть

свойственна и строго научным дискурсам. Так, филолог А.А. Дуров вряд ли случайно пишет диссертацию на тему «Трансформация традиционного образа дурака в прозе В.М. Шукшина», а С.М. Паук становится автором учебного пособия по «Сетям авиационной электросвязи». Образные версии имени автора в литературе, безусловно, более распространены, авторефлективны и суггестивны для читателя в сравнении с анонимной объективностью науки.

БОРЬБА С АВТОРОМ В ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМЕ И ДЕКОНСТРУКТИВИЗМЕ: НЕРЕДУЦИРУЕМОСТЬ ИМЕНИ АВТОРА

Идеологи постструктурализма и деконструктивизма стремились к замене личного авторства и авторитета анонимной «текстуальностью» и «указательностью». Статус автора и его корреляты, например, интенция или присутствие тоже не обладали той субстанциальной значимостью «истока», «первосмысла», центра системы или книги, которой, по мнению постструктуралистов, оно наполнялось в предшествующих философских и филологических концепциях. Однако несмотря на то, что постструктуралистская критика стремилась «деконструировать» инстанцию автора и его имени, именно в ее рамках появились работы, в которых не только анализировалась типология функций авторского имени в тексте и дискурсе, но и впервые была поставлена и мастерски обыграна в философско-поэтическом плане проблема внутренней формы имени. Первая тенденция проявилась в работе М. Фуко «Что такое автор», а вторая – в эссе Ж. Дерриды «Signeponge/Signsponge».

Фуко указал прежде всего на потенциальную предикативность авторского имени, содержащего смысловую информацию системного типа в отличие от чисто дейктической функции имени собственного: «Имя автора – имя собственное и поэтому оно вызывает проблемы, общие для всех собственных имен. Очевидно, нельзя свести имя собственное к чистому упоминанию. Оно имеет не просто указательные

функции: оно более, чем указание, жест, перст указующий, оно эквивалентно описанию. Когда говорят «Аристотель», используют слово, которое является эквивалентом одному или целой серии определенных описаний. Имя собственное и авторское имя расположены между двумя полюсами описания и называния. Авторское имя не тождественно имени собственному» [Фуко, 1991: 29 – 30].

Дифференцирующая роль имени собственного у авторского собственного имени становится классифицирующей, различающей тексты: «Авторское имя есть не просто элемент дискурса (способный быть или субъектом или объектом, заменяться местоимением и тому подобное); оно выполняет определенную роль по отношению к повествовательному дискурсу, выполняя функцию классификации. Такое имя позволяет группировать вместе некоторое количество текстов, определять их, отличать друг от друга и противопоставлять другим текстам» [Там же: 32–33]. Действительно, уже в архаичных культурах имя собственное, как правило, связано со знаками собственности (тамга) и товарными знаками. В греческом языке именной знак-печать, маркировавший произведение искусства, назывался sfragis, а в латыни знак носителя имени в виде его «скрепляющей печати» был одним из значений слова «знак» вообще (signo, signum, sigillum): tabellas signo suos anuli sigillum litteris imprimo («приложить печать к письму») [Дворецкий, 1986: 382]. Как архаичные культуры, так и риторически развитые имели способы приложения имени как знака к предмету и тексту.

Имя автора с самого начала возникновения института собственности, согласно французскому философу, – особый тип знака, указывающий на владельца и его ответственность. Этому соответствует особая дейктическая функция, подтверждающая авторство на границах и внутри художественного произведения. Большинство авторов так или иначе озабочены своими правами собственности и знаками, которые могут это гарантировать. Оригинальность стиля, сюжета, композиции и т.п. вряд ли может перевесить по значимости само имя автора, «маркирующее» текст.

Авторское имя, по Фуко, – центр дискурса, оно абсолютно необходимо современному читателю и культуре, которая не может быть анонимной: «… имя кажется всегда присутствующим, намечающим остов текста, обнаруживающим или, по крайней мере, характеризующим способ его существования. Авторское имя обозначает появление некоего единства в дискурсе и указывает на статус этого дискурса внутри общества и культуры» [Там же: 33]; «И, если обнаруживается анонимный текст – вследствие случайности или пожелания самого автора, – игра превращается в разгадывание автора. Так как литературная анонимность невыносима, мы можем принять ее лишь в качестве загадки» [Там же: 35]. Фуко справедливо указывает, что так было не всегда, так, в отдаленном прошлом словесности анонимность произведения была его неотъемлемой частью: «В нашей цивилизации не всегда некоторые типы текстов требовали атрибуции автора. Было время, когда тексты, которые мы сегодня называем “литературными” (повествования, предания, эпос, трагедии, комедии), принимались, запускались в оборот и оценивались без всякого вопроса об идентификации их автора <… их древность, реальная или предполагаемая, рассматривалась как достаточная гарантия их статуса» [Там же: 34].

Фуко видит всю сложность и опосредованность авторской инстанции в тексте, цепочку операций, которые ведут от реальной личности к ее текстовому варианту: «Текст всегда содержит в себе некоторое количество знаков, указывающих на автора» [Там же: 36]; «Она (авторская функция. – В.М.) определяется не спонтанной атрибуцией дискурса к тому, кто его производит, но скорее серией специфических и сложных операций, она не ссылается полностью и прямо на реальную личность, так как она может дать начало одновременно нескольким «я», нескольким субъектам-позициям, которые могут быть заняты различными классами индивидов» [Там же: 37–38]. Замечание Фуко о статусной и дискурсообразующей роли имени автора в культуре Нового времени было настоящим прорывом в представлениях об особой функции имени автора. Разумеется, речь шла не о лингвистически, ономастически понимаемом имени автора как совокупности

нескольких имен, а о литературном имени, представляющем собой нередко псевдоним, новое имя или образуемом на основе фамилии. Именно фамилия, ее побуквенная структура служит основой составления словаря писательских имен в Новое время.

Для Ж. Деррида имя автора – одна из структур, направляющих его текст и поэтическую деятельность в целом. В семантике имени французского поэта-модерниста Франсиса Понжа Деррида (Derrida J. Signéponge=Signsponge – N.Y., 1984) обнаруживает каламбур «sponge» / «éponge» (См. «spongieux» – «губчатый, пористый», «spongiforme» – губкообразный, «éponge» – “губка”, «éponger» – «вытирать губкой»), который, по его наблюдениям, развертывается в системе повторяющихся в его текстах образов, наконец, в общей концепции письма как процесса очищения и загрязнения. Название эссе и представляет собой концептуальный каламбур имени поэта («Signeponge/Signsponge» – «знак-губка»). Самым ценным следует признать то, что Деррида реконструирует поэтическую этимологию автора, находя ее в тексте и всей творческой стратегии поэта в целом. Следует отметить, что в различных работах самого Деррида разнообразно реализованы поэтические смыслы (от этимологического до звукового), мотивирующие его собственное имя. Он уже вполне сознательно «мифологизирует» свои тексты и мистифицирует тем самым исследователей и читателей.

Перспективно для проблемы выявления автора, по крайней мере, на уровне «образа», внутренней формы и одно из самых известных понятий, введенных Деррида – «присутствие». Так называется прежде всего самообнаружение, реализующееся на разных уровнях, в том числе и графическом, уровне письма. Именно «письмо», понимаемое Деррида довольно широко, реализует желание восстановить «присутствие», фатально при этом его искажая и отчуждая. Различение письменного, отчужденного и, напротив, существующего здесь и сейчас интенционального «я» становится процессом, развертывающимся в письменном тексте. Безусловно, тогда, если следовать логике Деррида, имя скриптора – одна из возможных словесных форм ин-

тенционального “присутствия” автора, «следа», оставляемого им в пространстве конкретного текста и культуры в целом. Этот след может быть явным, отчетливым, например, в виде литературного имени, вписанного в культуру и историю, и искаженным – похожим на имя только в параграмматическом и анаграмматическом вариантах. Нам остается найти эти следы и объяснить, какие фрагменты текста отмечены ими, с какими смысловыми рядами они взаимодействуют. Центральная роль внутренней формы имени, ее мифообразующий потенциал, по Деррида, значим по меньшей мере для поэтического языка самовыражения и творческих стратегий автора модернизма.

Таким образом, заявляя о разрушении мифа об авторе и растворении его в тексте (конец 1960-х гг.), постструктурализм заново создает этот миф, выявляет импликатуры, опосредующие имя автора и текст, мифологизирует поэтическое творчество, прежде всего модернистское, как самообнаружение, авторефлексию познающего себя автора. Для нас принципиально важно различение Фуко имени автора от «просто имени», признание его «статусного», репутационного характера и потенциальной предикативности. Семантика имени автора не сводима только к обозначению денотата, она раскрывается в цепочке описаний, является центром и результатом дискурса, и по аналогии с заглавием – отправной точкой и финалом процессов текстообразования и текстопорождения.

Таким образом, смысл имени автора зависит от контекстов, в которых употребляется его имя в словесности и шире – в той или иной национальной культуре; от его собственных художественных текстов – их фокусом в конечном счете становится его имя; от изменчивости восприятия смысла его имени читателями и критиками; от того, какие смыслы он сам вкладывает в свое полное имя или в его этимологию в своих художественных и внехудожественных текстах – то есть, от его авторской интенции. Интенциональность автоэтимологизации в литературе, впрочем, является спекулятивно-теоретической проблемой. Это «задание» для автора в той же мере, в какой им становится тематизация текста в его названии, подзаголовках, ключевых

мотивах и т.п. Имя автора «говорит» не меньше, а больше, чем имена героев, но артикулируемые им смыслы не всегда мотивированы его этимологией, гораздо больше возможностей предоставляет мотивация их смысла самими текстами автора и воспринимающими их реципиентами.

Итак, исходя из сказанного выше, основными направлениями нашего исследования станут: 1) анализ особенностей порождения семантики имени автора в художественном тексте; 2) метаморфозы имени в смысловом поле литературной ономастики; 3) проблематизация меняющейся прагматики восприятия имени писателя в обществе и культуре; 4) типологизация индивидуальных художественных мотиваций имени автора в соответствии с типологией признанных художественных парадигм русской литературы и степени значимости того аспекта поэтики, с которым имя автора соотносится. В последнем направлении анализ «типического» будет сочетаться с учетом уникальности конкретного художественного мира и авторского текста, знаком которого является имя автора. Первые три направления, которые связаны прежде всего с теоретическими аспектами соотношения имени с литературой и текстом будут анализироваться в рамках первой части тома нашего исследования, четвертое, развернутое в сторону «литературной истории» – во второй и третьей частях. Логика деления на части обусловлена не только большим объемом исследования, но и очевидным различием в отношении к имени автора в отечественной традиционалистской и модернистской словесной культуре. К первой мы относим риторико-эмблематический и реалистический типы поэтической этимологии (экспрессивности) имени автора, ко второй – модернистский и авангардистский.

ГЛАВА 1
ЛИТЕРАТУРНОЕ ИМЯ В ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОЦИУМА, КУЛЬТУРЫ И РЫНКА

1.1. СЕМАНТИКА ИМЕНИ АВТОРА В ЛИТЕРАТУРЕ И ВНЕЛИТЕРАТУРНЫЙ АНТРОПОНИМ

В традиционной для России социальной иерархии наличие двух конкурирующих имен у литератора, одно из которых встраивало его в истеблишмент, а другое – в мир литературы, не было редкостью. Это было одной и остается одной из причин использования постоянных литературных псевдонимов. Социальная функция имени собственного, указывающая на место индивида в социальной структуре общества, реализуется в литературе крайне неоднозначно с поправкой на авторитетность автора и его художественного мира, коннотации, сложившиеся вокруг его имени. При несовпадении литературного и биографического имен их собственно социальная и литературная, социокультурная значимость оказываются прямо противоположными.

Например, борьба Фета за значимое для его статуса дворянина имя Шеншина завершилась дифференциацией двух имен – социального и литературного, что привело к их различению и по полюсам поэзии и прозы. На это указал поэту И.С. Тургенев: «Не могу не заметить, что вы напрасно благодарите судьбу, устранившую ваше имя от соприкосновения с нынешней литературой; ваши опасения лишены основания: как Фет, вы имели имя, как Шеншин, вы имеете только фамилию» [Цит. по Благой, 1981: 548]; «Искупят прозу Шеншина // Стихи пленительные Фета <…> Я между плачущих Шеншин, а Фет я только средь поющих» [Там же: 556].

Имя с низким социальным статусом – Фет («А вскоре Фет ощутил и тягчайшие последствия, связанные с новой его фамилией. Это было утратой всего, чем он неотъемлемо обладал, – дворянского зва-

ния, положения в обществе, имущественных прав, даже национальности, русского гражданства. Старинный потомственный дворянин, богатый наследник внезапно превратился в «человека без имени» – безвестного иностранца весьма темного и сомнительного происхождения» [Там же: 497]) – остается литературным именем поэта, когда «статус кво» восстановлен: «Имя, которым, при всей к нему ненависти, он все же… продолжал подписывать свои стихотворения и тогда, когда юридически стал Шеншиным» [Там же: 555].

В художественных текстах нередко сопоставляются или конфликтуют однофамильцы, принадлежащие к принципиально разным социальным и профессиональным стратам, чаще всего литераторы и обыватели, далекие от литературы. Так, в начале XIX в. соседство на одной улице двух Державиных – поэта и священника, привело к литературному спору, широко распространившемуся во множестве списков, но так и не дошедшему до печати. Стихотворная «шутка» Державина «Привратнику» была вызвана возникшими неудобствами, прежде всего с доставкой почты, и построена на противопоставлении двух Державиных – подлинного и мнимого («Я подлинник – он список мой» [Державин,1985:285]. Образ самого Державина-поэта самопротиворечив – ирония по поводу своего бытового облика контрастирует с предельно высокими самооценками своей духовно-творческой миссии поэта-порока, выполненной ролью «народного правителя» и гордостью своим дворянским происхождением:

Един есть бог, един Державин,
Я в глупой гордости мечтал;
Одна мне рифма – древний Навин,
Что солнца бег остановлял.
Теперь другой Державин зрится,
И рифма та ж ему годится
<…>
А чтоб Державина со мною
Другого различал ты сам, –
Вот знак: тот млад, но с бородою,

Я стар – юн духом по грехам.
Он в рясе длинной и широкой;
Мой фрак кургуз и полубокой.
Он в волосах, я гол главой;
< …>
Державин род с потопа влекся;
Он в семинарьи им нарекся
Лишь сходством рифм моих и стоп.
Мой дед мурза, его дед поп.
<…>
А ныне – отставной поэт;
Он пастырь, чад отец духовный,
А я правитель был народный.
Он обер-поп, я ктитор муз,
И днесь пресвитер их зовусь.
< …>
Душой, быть может, благороден,
Но гербом не Державин он!
В моем звезда рукой *держима*,
А им клюка иль трость носима.
Он может четки взнесть в печать,
Я лирою златой блистать.
[Там же]

В финале этого «различения» оформляется поэтическая эмблема-этимон, значимая для всего поэтического творчества и государственной деятельности Державина – держава («Державу с митрой различай»). Литературно и государственно значимое имя для Державина обладает приоритетом по отношению к имени духовного лица.

Век спустя В.В. Розанов, наоборот, в борьбе с «литературностью души» демонстративно выберет Розанова-булочника, дистанцировавшись от своего имени Розанова-писателя: «Удивительно противна мне моя фамилия. Всегда с таким чужим чувством подписываю «В. Розанов» под статьями. Хоть бы «Руднев», «Бугаев», что-нибудь. Или обыкновенное русское «Иванов». Иду раз по улице. Поднял голову и прочитал:

«Немецкая булочная Розанова».

Ну, так есть: все булочники «Розановы», и, следовательно, все Розановы – булочники. Что таким дуракам (с такой глупой фамилией) и делать. Хуже моей фамилии только «Каблуков»: это уже совсем позорно. Или «Стечкин» (критик «Русск. Вестн.», подписывавшийся «Стародумом»): это уж совсем срам. Но вообще ужасно неприятно носить самому себе неприятную фамилию. Я думаю, «Брюсов» постоянно радуется своей фамилии. Поэтому

СОЧИНЕНИЯ В. РОЗАНОВА

меня не манят. Даже смешно.

СТИХОТВОРЕНИЯ В. РОЗАНОВА

совершенно нельзя вообразить. Кто же будет «читать» такие стихи?

– Ты что делаешь, Розанов?

– Я пишу стихи.

– Дурак. Ты бы лучше пёк булки.

Совершенно естественно»

[Розанов, 1990:40]

Однако более значимой для русских писателей-дворян стала поэтическая кореференция, собирание своих знаменитых или просто известных предков, а в отдельных случаях – и современников-однофамильцев в рамки авторского текста в статусе персонажей. Прецедентным поэтическим текстом такого типа стала «Моя родословная» А.С. Пушкина, где поэт противопоставил себя сразу и разночинским «русским писакам», и новому дворянству как аристократ по происхождению и «мещанин» по образу жизни:

Водились Пушкины с царями;
Из них был славен не один.
Когда тягался с поляками
Нижегородский мещанин
< …>
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин.
[Пушкин, 1985:I: 492-493]

Судьба сводит «просто Пушкина» с В.А. Мусиным-Пушкиным во время путешествия в Арзрум. Пушкинское «Путешествие в Арзрум…», наполненное, казалось бы, реальными впечатлениями, на самом деле представляет собой типичное для Пушкина эксплицирование своего полного имени, различения его с именем «графа Пушкина» и обыгрывания присутствия своего имплицитного этимона (пушка) разнообразными способами. Уже в предисловии автор признается, что поводом для опубликования стало использование его имени в неуместном контексте: «Никак бы я не мог подумать, что дело здесь идет обо мне, если бы в той самой книге не нашел я своего имени между именами генералов отдельного Кавказского корпуса» [Пушкин,1950:4:412]. Опознание своего имени в чужой книге, да еще и в явно искаженном виде, продолжено в тексте каскадом разнообразных образов имени поэта, щедро рассыпанных по тексту.

Спутниками поэта становятся по счастливому стечению обстоятельств его однофамилец граф В.А. Мусин-Пушкин, которого рассказчик называет «графом Пушкиным» и … каламбурная пушка, которая действительно придавалась военным конвоям: «В Новочеркасске нашел я графа Пушкина, ехавшего также в Тифлис, и мы согласились путешествовать вместе» [Там же:416]; «Мы тронулись. Впереди поехала пушка, окруженная пехотными солдатами <…>. Все это сначала мне очень нравилось, но скоро надоело. Пушка ехала шагом, фитиль курился» [Там же:417]. Не расстаются они и далее: “Пушка оставила нас. <…> Граф Пушкин и Шернваль, смотря на Терек, вспоминали Иматру и отдавали преимущество реке на Севере гремящей. Но я ни с чем не мог сравнить мне предстоявшего зрелища» [Там же:420]. Пушка, граф Пушкин и поэт Пушкин, встретившись в весьма правдоподобных обстоятельствах, образуют поэтическую триаду. Наконец, в раннем очерке «Военно-Грузинская дорога» оба Пушкина, как и положено путешественникам, наносят граффити имен на руинах минарета, но только поэт выцарапывает свое имя: «Гр. Пушкин последовал за мной. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены – счастливец – а я свое» [Там же: 490].

В «Путешествии в Арзрум…» этот эпизод позволяет дистанцировать себя от других путешественников (ПУтеШественНИКов. – В.М.): «Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичах славолюбивыми путешественниками» [Там же:418].

С другой стороны, здесь же Пушкин подвергает критике смыслы «славы» в обыденном ее понимании – как прежде всего «мирские» коннотации имени, противопоставляя этому смысловому ореолу сущность имени, которая заключена в объективных свойствах его носителя, дублировании якобы уникального денотата: «Люди верят только славе и не понимают, что между ними может находиться *какой-нибудь Наполеон*, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или *другой Декарт*, не напечатавший ни одной строчки в Московском Телеграфе» [Там же:432].

Неизбежна двусмысленность роли посредника и советника Лжедмитрия, всех упоминаний в ремарках и репликах «Бориса Годунова» предка Пушкина как персонажа («Пушкин идет, окруженный народом» [Пушкин,1950:3:331]), особенно, когда он ссылается на другого Пушкина. Однако только второй Пушкин назван и по своему личному имени (Гаврила Пушкин):

П у ш к и н

Чудеса, да и только.
Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня.

<…>

П у ш к и н

Странную племянник *пишет* новость.<…>

П у ш к и н

Его *сам Пушкин* видел,
Как приезжал впервой он во дворец…[Там же:284]

Упоминание «самого Пушкина» в устах Пушкина явно избыточно. Пушкин времен «Бориса Годунова» еще не подозревает, что «водились Пушкины с царями»:

Ц а р ь
Противен мне род Пушкиных мятежный…[Там же:289].

Эффектные приемы Пушкина по вписыванию своих предков и именных двойников в текст русской истории, географии и т.п. были подхвачены по крайней мере «писателями-аристократами» (гр. Толстой, В. Набоков). Так, в «Войне и мире» находим не только именную импликатуру Napoleon – Leon Tolstoy, но и графа Остермана-Толстого: «Одни говорили, что слух о ране государя справедлив, другие говорили, что нет, и объясняли этот ложный распространившийся слух тем, что, действительно, в карете государя проскакал назад с поля сражения бледный и испуганный обер-гофмаршал *граф Толстой,* выехавший с другими в с вите императора на поле сражения» [Толстой,1971:699]. В набоковском «Даре» – упоминается предок писателя, причастный к делу Чернышевского: «Министр юстиции Набоков сделал соответствующий доклад, и "Государь соизволил перемещение Чернышевского в Астрахань» [Набоков: 1990:3:241]. В романе Толстого это естественным образом связано с многочисленностью рода Толстых и его участием в русской истории – «мыслью семейной» и «исторической». У Набокова же это скорее автоаллюзия.

В XX в. после массовой утраты «родовитости» русскими литераторами на первый план в кореференции имен выходит уже личное имя: Иосиф Сталин / Иосиф Мандельштам, Марина Мнишек / Марина Цветаева, Владимир Ленин / Владимир Маяковский. Так, Владимир Маяковский, отрекаясь от своего покровителя – св. Владимира, – находит себе другого харизматического покровителя с тем же именем: «Вот стою // на горке // на Владимирской. // Ширь во-всю – // не вымчать и перу! // Так // когда-то, // рассиявшись в выморозки, // Киевскую // Русь // оглядывал Перун <…> До сегодня // нас // *Владимир* гонит в лавры. // Плеть креста // сжимает // каменный святой <…> Не святой уже – // *другой,* // *земной Владимир* // крестит нас // железом и огнем декретов» [Маяковский,1982:1:168-170].

В «Чевенгуре» А. Платонова персонаж-крестьянин с малоприличной фамилией переименовывает себя в автора – русского классика – уже со всей мифотворческой серьезностью, возобновляя архаичные законы бытования имени: «Хромого звали Федором Достоевским: так он сам себя перерегистрировал в специальном протоколе, где сказано, что уполномоченный волревкома Игнатий Мошонков слушал заявление гражданина Игнатия Мошонкова о переименовании его в честь памяти известного писателя – в Федора Достоевского, и постановил: переименовать с начала новых суток и навсегда, а впредь предложить всем гражданам пересмотреть свои прозвища – удовлетворяют ли они их, – имея в виду необходимость подобия новому имени. Федор Достоевский задумал эту кампанию в целях самосовершенствования граждан: кто прозовется Либкнехтом, тот пусть и живет подобно ему, иначе славное имя следует изъять обратно» [Платонов,1988:131].

Итак, «слава» имени, «славное имя» образуют в литературе, культуре, социуме смысловое поле имени автора, порожденное прежде всего его литературной репутацией, его текстами и их оценками. На семантику и прагматику этого литературного имени оказывают влияние литераторы-«соименники», чьи имена тоже окружены ореолом «славы». Особенно это очевидно в ситуации встречи или столковения автора в рамках художественного текста со своим однофамильцем или тезкой. Появление «двойника» актуализирует литературные и внелитературные коннотации имени в их смысловом различии.

1.2. АВТОГРАФ-ГРАФФИТИ ИМЕНИ ПИСАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ВНЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Степень авторитетности автора обычно прямо пропорциональна степени распространенности его имени в памятниках широко понимаемой письменной культуры, к которой в данном случае можно отнести и разнообразную эпиграфику. Как и раньше, его имя может

стать и элементом надписи-посвящения на статуе, названием улицы и города, школ, библиотек, вузов и т.п.

В сфере словесной метаморфозы личности в художественный текст автор вписывает свое имя в многослойную афишу с именами, которую можно назвать «литературой». Сохранение в ее истории, а тем паче – в истории национальной культуры имени автора образует вполне достижимую и конкретную формулу «бессмертия» собственного слова («…весь я не умру…). В зависимости от сохранности текстов, дарования писателя, меняющегося исторического контекста, действия массы неучтенных случайностей, масштабы подобного «памятника» может быть разными – от монументальной панорамы «Жизнь и творчество Пушкина» до едва заметного «следа» – неразвернутого упоминания в учебнике. Любой автор стремится к самопрезентации в подобным образом понимаемом слове. Самый простой способ самовыражения в слове, доступный даже обывателю и оставляющий иллюзию долговечности – автограф-граффити.

Поэтому в данном случае нас будут интересовать автографы не самого обычного для литератора типа – автографы-граффити путешествующих писателей. Главная роль обычных граффити-автографов – указательная, дейктическая по отношению к автору надписи и времени посещения («такой-то здесь был тогда-то»). Обычно они наносятся, выцарапываются, вырезаются на самых заметных и посещаемых природных и культурных объектах (высокое дерево, скала, стена дома). Путешественники и туристы стараются сделать их максимально заметными, помещая их как можно выше, выбирая самые крупный размер букв. В такого рода поведении, пусть и в уродливой, перверсивной форме, сохраняется тяготение к сакральному: чаще всего объектами надписей становятся легендарные объекты с особой «аурой», «вандал» на самом деле хочет по-своему стать сопричастным сакральному, даже в порче и глумлении над ними.

Путешествующий человек отчасти возвращается к практике «территориальных животных» которые метят «свое», принадлежащее им и освоенное пространство. С другой стороны, он выполняет спе-

цифическое назначение человека Нового времени, для которого главное – заявить о себе, о своем якобы уникальном существовании, оставить свой след в мире («я-в-мире»). Однако о наиболее архаичном назначении граффити тоже не стоит забывать. Суть его – в продлении своего земного существования, попытке физического и магического контакта с вечным и неуничтожимым. Именно поэтому граффити такого рода чаще всего наносятся, выбиваются, вырезаются на особо прочных поверхностях (камень, бетон, железо) и на сакральных объектах, в том числе и природного происхождения. Написание своего имени подобным образом позволяет при минимуме затраченного времени и нанесенных знаков получить максимальный для внелитературной низовой словесности результат – оставить напоминание о себе, свой след, который увидят сотни, тысячи неизвестных мне анонимов.

Неразвернутость, предельная сжатость имени-автографа до личного имени, а последнего – до его разговорного и просторечного варианта редуцируют подобные граффити до уровня стилистически сниженного знака-указателя. Они характерны скорее для туристов XX в. Наиболее интересны заведомо фиктивные граффити известных в литературе авторов, поскольку они стали следствием литературной мистификации читателей и обусловлены внутрилитературными факторами – продолжением давно начатого диалога с адресатом, воспоминанием о неприятном для автора эпизоде его писательской биографии и т.п.

Стремление оставить на том объекте, который привлек внимание путешественника-литератора свой след, «отметину», подразумевает для него и следующий возможный шаг – его эстетическое освоение в поэзии или прозе. Написание своего имени «на» предмете, вызвавшем эстетическую реакцию восхищения, предвосхищало вписыванию «в» словесную конструкцию, обозначенную тем же именем уже в качестве эстетического феномена со снятой предметностью. Посетив в 1816 году Шильонский замок, Д.Г. Байрон не только прославил его в своей поэме, но и оставил автограф на колонне темницы.

Поскольку Байрон стал культовой фигурой по крайней мере в русской литературе того времени, то отечественные литераторы стремились не только своими глазами увидеть замок, но и вслед за любимым поэтом расписаться на его колоннах. Самые известные из сохранившихся в замке граффити принадлежат русскому переводчику «Шильонского замка» В.А. Жуковскому и Н.В. Гоголю. Сохранившиеся надписи известных и знаменитых путешественников получают особый статус уже безотносительно к своему содержанию и форме. Им присуща вторичная культурная, «сакральность», обусловленная харизматичностью автора. Так, в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина надписи в одном из уголков усадьбы Эрменонвиль под Парижем, где провел свои последние дни и умер Руссо, изображаются как единство буколического граффити самого Руссо и реплик его почитателей: «Прежде всего поведу вас к двум густым деревам, которые сплелись ветвями и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: "Любовь все соединяет". Руссо любил отдыхать под их сению, на дерновом канапе, им самим сделанном. <…> Тут рассеяны знаки пастушеской жизни» [Карамзин, 1983:388].

Между тем в России в конце XVIII – начале XIX в. появились свои привилегированные локусы для путешествий и, соответственно, граффити – Крым и Кавказ. Чиновник и литератор П.И. Сумароков опубликовал «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 г.» (Москва, 1800) и затем «Досуги Крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» (СПб., 1803 – 1805). Посещая развалины генуэзской крепости в Судаке, он не удержался от того, чтобы оставить свое граффити и рассказать об этом в «Досугах…»: "Стены вокруг покрыты различными надписями любопытствующих. Прейдет в потомство и мое имя, сказал я, начертав оное тут ножом; стена надежнее лоскутков печатной бумаги» [Цит.по Коваленко]. А.С. Грибоедов путешествовал по Крыму с июня по сентябрь 1825 года, сохранились его крымские «Путевые записки», в них никаких упоминаний про свои или чужие граффити нет. Однако крымские краеведы сообщают, что с 18 по 24 июня он проживал в Симферополе и посетил пещеру Ки-

зил-коба (Красная пещера). Здесь, на стене одного из ее рукавов поэт выбил свое имя и год пребывания: «А.С. Грибоедов, 1825». Туристы, часто посещающие пещеру, назвали этот рукав «Грибоедовским» [Коваленко].

Краткое посещение Крыма в 1820 году позволило А.С. Пушкину в 1824 году, уже в Михайловском, в пространственном и временном отдалении от путешествия по Тавриде, написать третье послание «К Чаадаеву». Стихотворение заканчивается жестом написания имен автора и адресата («На камне, дружбой освященном // Пишу я наши имена»). Поэт, по-видимому, сразу же готовил послание 1824 года не для отправки адресату, а для печати. Он опубликовал его в течение пяти лет целых четыре раза, причем дважды – в составе “Отрывка из письма к Д.”, который в жанре описательного очерка повествовал о поездке Пушкина по Крыму в 1820 году, хотя писался в том же 1824-м. Разумеется, рамка травелога, куда включалось послание, позволяет уточнить контекст стихотворения, связанный с преданием о храме Дианы в древней Тавриде: «Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они…» [Пушкин, 1987:3:371].

Главная тема стихотворения – миф и связанные с ним монументальные руины храма. Текст начинается репликой, адресованной не явному адресату Чаадаеву, а Муравьеву-Апостолу: «К чему холодные сомненья? // Я верю: здесь был грозный храм» [Пушкин, 1987:1:327]. Пушкин напоминает скрытому адресату начало его же «Путешествий…»: «На сих развалинах свершилось // Святое дружбы торжество, // И душ великих божество // Своим созданьем возгордилось»[Там же]. Надпись-эпитафия себе и другу Чаадаеву (здесь – в этимологическом смысле: «эпитафия» – «надпись на камне») соотнесена и с первым посланием Чаадаеву («К Чаадаеву», 1818 г.), отменяя прежнюю увлеченность автора политикой: «Чедаев, помнишь ли былое? // Давно ль с восторгом молодым // Я мыслил имя роковое //

Предать развалинам иным?» [Там же:194]. В первом послании впервые возникает мотив надписи на обломках, только, разумеется, там это метафора разрушения самодержавной власти Александра: «Товарищ, верь: взойдет она, // Звезда пленительного счастья, // Россия вспрянет ото сна, // И на обломках самовластья // Напишут наши имена!» [Там же: 194-195]. Теперь же на первый план выдвигаются совсем другие ценности – самоуглубление, смирение («умиление», «смиренное бурями сердце», «лень», «тишина»), поэтому концовка – это как бы незакавыченная цитата из самого себя: «На камне, дружбой освященном, // Пишу я наши имена» [Пушкин, 1987:1:327].

В послании поэт подводит определенный итог своей жизни, поэтому строка “Пишу я наши имена” обретает символическое значение. Для Пушкина написание своего имени на камне, фрагменте храма, несет двойной сакральный смысл – это и часть древнего храма, и знак самоотверженной, «святой» дружбы («святое дружбы торжество», «дружбой освященном»). Условное, воображаемое граффити двух имен означает, конечно, не хулиганский жест, не общее стремление к славе, а совместное соприкосновение с вечностью – мифологическим преданием и сакральным пространством храма. Значение слова “камень” простирается гораздо дальше своего предметного смысла. Уникальность пушкинского граффити – в его многомерности: это и знак обновления его собственной жизни, и «вечной дружбы», и символ вечности мифа, продолжающегося в настоящем, и глубоко «внутренний» жест, который свободен от предметности обычного граффити.

Окончательному варианту «Путешествия в Арзрум» (1836) предшествует текст 1829 г., который принято условно называть «Путевыми записками». В нашем случае разница между ними очень важна, поскольку именно ранний вариант текста содержит не только упоминание о написании граффити, но и его авторскую оценку. В «Путевых записках» 1829 г., положенных в основу «Путешествия в Арзрум», ситуация написания граффити-автографа была еще достаточно развернута: «Первое замечательное место есть крепость Мина-

рет. Приближаясь к ней, наш караван ехал по прелестной долине между курганами, обросшими липой и чинаром. Это могилы нескольких тысяч умерших чумою. Пестрелись цветы, порожденные зараженным пеплом. Справа сиял снежный Кавказ; впереди возвышалась огромная, лесистая гора; за нею находилась крепость. Кругом ее видны следы разоренного аула, называвшегося Татартубом и бывшего некогда главным в Большой Кабарде. Легкий, одинокий минарет свидетельствует о бытии исчезнувшего селения. Он стройно возвышается между грудами камней, на берегу иссохшего потока. Внутренняя лестница еще не обрушилась. Я взобрался по ней на площадку, с которой уже не раздается голос муллы. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичах славолюбивыми путешественниками. Суета сует. Граф Пушкин последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены – счастливец – а я свое.

Любите самого себя,
Любезный, милый мой читатель»
[Пушкин,1949: 4:490].

Обнаружение граффити «славолюбивых путешественников» внутри минарета подготовлено целой серией вполне предсказуемых словесных образов. Прежде всего это великолепный пейзаж, вмещающий в себя символику как жизни («прелестная долина», «пестрелись цветы»), так и смерти – элегические «следы» существования («разоренный аул», «могилы…умерших чумою», «исчезнувшее селение», «иссохший поток»). «Одинокий» минарет (в крепости Минарет) – завершающий словесный знак этих «свидетельств о бытии». Написание автографов на здании сакрального типа или его руинах как мы указывали выше, – одна из конститутивных черт жанра. Вариант 1829 г. содержал отрицательную оценку тщеславия путешественников sub specie aeternitatis. Последующий поступок двух дальних родственников и однофамильцев (В.А. Мусина-Пушкина и Пушкина)

выглядит вполне логичным в свете предшествующего описания (оставить свой след среди руин и смерти вслед за другими путешественниками) и не вполне оправданным в контексте оценки рассказчика травелога (суетное стремление к славе).

Переход от прозы к стиху в повествовании после написания автографа переводит его из суховатой стилистики путевого очерка в более игровую и эстетизированную сферу поэтического слова, привычных для рассказчика отношений автора с читателем. Проза Пушкина в 1829 г. еще не сложилась как система, и поэт экспериментировал с вариантами переходного типа. То, что он снял этот фрагмент в публикации 1836 г., объясняется, скорее всего сменой статуса холостяка на роль женатого поэта. Напомним, что спутник поэта, В.А. Мусин-Пушкин, в 1828 г. женился на Э.К. Шернваль, попытки же сватовства Пушкина в 1828 и 1829 г. были, как известно, неудачны. Возможно, что отчасти изменилось и отношение к самой ценности подобной самопрезентации (отрицание эгоистической любви к себе; осознание значимости «нерукотворного памятника» и без того сохраняющего и распространяющего имя поэта.

Сама возможность мистификации или амбивалентности граффити как фиктивного и одновременно «реального» феномена сохранялась и в эпистолярном жанре. Образцом подобной двусмысленности стало письмо Н.В. Гоголя, адресованное В.А. Жуковскому. Прежде всего обращает на себя внимание само относительное обилие упоминаний о написании граффити в письмах Гоголя. Их функциональная роль весьма различна. Так, выехав за границу в 1836 г. вместе с А.С. Данилевским, Гоголь затем путешествует отдельно и обменивается с ним в письмах впечатлениями о Европе: «Как не получить письма? получил в тот самый почти день, как пришло. Как будто знал, что приехал сегодня в Лозанну (я живу в Веве). Ну, не стыдно ли, не совестно ли тебе? Как можно до сих пор не дать совершенно о себе никакой вести! Я писал, писал, несколько раз писал в Крейцнах, разослал к тебе письма во все немецкие дорожние города, писал на всех памятниках и замечательных местах и улицах углем и каранда-

шом мой адрес; оставил во всех гостиницах к тебе письма; наконец писал к трактирщикам, чтобы они расспрашивали о тебе путешественников… и всё понапрасно!». В таком контексте реальное или воображаемое граффити, написанное в Женеве на памятнике Руссо для Гоголя скорее не надпись a tutti quanti, а дружеское минипослание: «Более месяца слишком прожил в Женеве (если ты когданибудь будешь в сем городе, то увидишь в памятнике Руссо начертанное русскими буквами к тебе послание)» [Гоголь, 1952:11:71].

Традиционное для литератора, совершающего «паломнический» объезд литературных мест Европы, посещение поместья Ферней в Женеве завершается признанием о написании буколического граффити, по-видимому, на одном из деревьев сада, как и предполагалось в этой разновидности автографов: «Сегодня поутру посетил я старика Волтера. Был в Фернее. Старик хорошо жил. К нему идет длинная, прекрасная аллея, в три ряда каштаны. Дом в два э<тажа и> з серенького камня, еще довольно крепок. Я <… > в его зал, где он обедал и принимал; всё в том же порядке, те же картины висят. Из залы дверь в его спальню, которая была вместе и кабинетом его. На стене портреты всех его приятелей – Дидеро, Фридриха, Екатерины. Постель перестланная, одеяло старинное кисейное, едва держится, и мне так и представлялось, что вот-вот отворятся двери, и войдет старик в знакомом парике, с отстегнутым бантом, как старый Кромида и спросит: что вам угодно? Сад очень хорош и велик. Старик знал, как его сделать. Несколько аллей сплелись в непроницаемый свод, искусно простриженный, другие вьются не регулярно, и во всю длину одной стороны сада сделана стена из подстриженных деревьев в виде аркад, и сквозь эти арки видна внизу другая и аллея в лес, а вдали виден Монблан. Я вздохнул и нацарапал русскими буквами мое имя, сам не отдавши себе отчета для чего» [Там же:63]. «Присутствие» Вольтера, несмотря на временную дистанцию, ощутимо почти до степени его реального появления. Похоже, что именно это – сопричастность по отношению к великому писателю через вписывание своего имени – повлияло на «безотчетный» жест Гоголя.

Письмо к Жуковскому обыгрывает как общность мест, которые посещали и в которых жили автор и адресат, и, наконец, соседство их граффити в подземелье Шильонского замка: «Никого не было в Веве; один только Блашне выходил ежедневно в 3 часа к пристани встречать пароход. Сначала было мне несколько скучно, потом я привык и сделался совершенно вашим наследником: завладел местами ваших прогулок, мерил расстояние по назначенным вами верстам, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, нацарапал даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика «Шиль<онского> Узник<а>»; впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда-нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин. Не доставало только мне завладеть комнатой в вашем доме, в котором живет теперь великая кн. Анна Федоровна» [Там же:75].

Однако в этом письме есть два подтекста. Первый связан с надеждами Гоголя на особое место его имени (т.е. литературной репутации). Оно будет обеспечено в пространстве литературы после выхода «Мертвых душ»: «Осень в Веве наконец настала прекрасная, почти лето. У меня в комнате сделалось тепло, и я принялся за Мертвых душ, которых было начал в Петербурге. Всё начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись. Швейцария сделалась мне с тех пор лучше, серо-лилово-голубо-сине-розовые ее горы легче и воздушнее. Если совершу это творение так, как нуж<но> его совершить, то… какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь, вещь, которая вынесет мое имя» [Там же:76]. Имя-автограф, нацарапанное в знаковом месте рядом с именами Байрона и Жуковского, должно сыграть магическую роль, упрочивая литературное будущее Гоголя. Место сакрального символа играют в данном случае не сами колонны подвала Шильонского замка, а граффити харизматических поэтов.

Второй, тоже не вполне осознаваемый автором письма аспект связан с обстоятельствами вхождения Гоголя в литературу. В 1830 г. мать Гоголя приняла очерки В. Бурнашева, помещенные в № 122 «Отечественных Записок» за июнь 1830 года, за публикацию своего сына. В. П. Бурнашев с шестнадцати лет начал свою карьеру литературного борзописца, неразборчивого и всеядного. Литературная репутация его в Петербурге, несмотря на молодость, уже к 1829 г. была однозначна. Негодование начинающего автора можно понять: он не собирался дискредитировать себя подобными опусами. После провала «Ганса Кюхельгартена» он крайне щепетильно относился к возможности еще одной неудачи: «Что вы нашли моего в этом лоскутке бумаги? и я, посвятивший себя всего пользе, обработывающий себя в тишине для благородных подвигов, пущусь писать подобные глупости! унижусь до того, чтобы описывать презренную жизнь каких-то низких тварей, и таким площадным, вялым слогом! буду способен на такое низкое дело, буду столько неблагодарен, черен душою, чтобы позабыть мою редкую мать, моих сестер, моих родственников, жертвовавших для меня последним для какой-нибудь девчонки! Даже имя, подписанное под этой статьею, не похоже на мое: там, если не ошибаюсь, написано: В. Б-в. Зная, что вы мне не поверите без доказательства (я не знаю, чем я утратил ваше ко мне доверие; я вам говорил, что вы не встретите в посылаемом вам журнале ничего моего; вы мне не поверили), я старался всеми силами узнать имя автора этой пиесы, и наконец узнал, что с моей стороны и нехорошо, потому что автор сам, может быть, чувствовал, глупость этой статьи и не выставил полного своего имени, а я принужден объявить: это некто Владимир Бурнашев, служащий здесь, говорят, даже хороший молодой человек» [Гоголь, 1940:10:18].

Таким образом, фамилия Бурнашева запомнилась Гоголю и, нанося свой граффити, он вспомнил про его имя – некий прочувствованный им символ обобщенного и претенциозного «пустого места» в литературе. Конечно, мы можем допустить, что именно В. П. Бурнашев или его менее известный однофамилец перебежал до-

рогу Гоголю и в Шильонском замке, нацарапав свое имя как можно ближе к граффити литературных светил. Но тогда ситуация удваивается в своей трагикомичности.

Письма Гоголя лучше всего демонстрируют совпадение амбиций литератора и автора граффити – стать вровень с великими в том пространстве имен, которое называется литературой; в предметном плане – расписаться на стене подземелья рядом с Байроном и Жуковским, на неопознанном (или воображаемом?) объекте в поместье Вольтера. Поэтому материализуется на поверхности для граффити Бурнашев, переходя из сравнительно отдаленного прошлого и бумажного листа в более ощутимое настоящее «великих камней».

В авангардистской поэтике начала XX в., для которой принципиальна важна самопрезентация биографического автора в его максимально расширенном, внутритекстовом и внетекстовом виде, авторский граффити может быть нанесен не рассказчиком, а персонажем, который носит другое имя или кличку, но представляет собой «альтер эго» автора. Дистанция, отделяющая героя от конкретного автора, в подобных эпизодах снимается. Так происходит, например, в сверхповести «Дети Выдры» встреча двух «сынов» – Сына Выдры и Утеса, сына Пороса, которого Хлебников тем самым отождествляет с Эросом Платона. Вполне в духе традиций авторской петроглифики, надписей на камне, герой вырезает имя автора на утесе, оказавшимся метонимией прикованного к нему Прометея:

«Сын Выдры перочинным ножиком вырезывает на утесе свое имя: "Велимир Хлебников". Утес вздрагивает и приходит в движение: с него сыпется глина, и дрожат ветки.

Утес

Мне больно. Знаешь кто я? Я сын Пороса.

Сын Выдры

Здравствуй, поросенок!

Утес

Зачем глумиться?
Но игрушками из глины,

Я, растроганный, сошел
И зажег огнем долины,
Зашатав небес престол.
Пусть знает старый властелин,
Что с ними я – детьми долин,
Что угрожать великолепью
Я буду вечно этой цепью.
Что ни во что его не чту,
Лелею прежнюю мечту.
<…>
Вишу, как каменный покойник,
У темной пропасти прикованный
За то, что, замыслом разбойник,
Похитил разум обетованный. <…>

Нанесение автографа, «глумление» оборачивается примирением персонажей-двойников. Сын Выдры называет первого героя-богоборца «братом», а «кавказского пленника» из вековечного плена освобождает дочь Выдры:

Люди
<…>И в плену горы соседом
Обречет быть навсегда.
Но что с ним сделали враги?
Где радость, жизнь и где веселие?
(За веком век печально нижет),
Прикован к темному ущелью,
И лишь олень печально лижет,
Как смолы, кровь с его ноги.
И на кудрей его вершины
Льют века свои кувшины.

Сын Выдры
Но чью-то слышу я дуду.
Сейчас иду.

<Люди>
Клянемся, сон бесчеловечен.
Как кровь и сало, блещет печень!

Сын Выдры
Прошай, собрат. Прости невольную ошибку.
Страдалец! Целую твой свяшенный палец!

Орлы
Пролетаем с пожеланьем
Сердцу вырванному вырасти,
Над изящным стадом ланей
В склонах мглы и утра, и сырости.

Дочь Выдры
Походить бы я хотела
Очертаниями тела,
Что с великим и убогим
Быть чаруюшей не ленится
И с искусством хромоногим –
Вечно юная изменница.
(Освобождает его, *перерезая, как черкешенка, цепь)*»

[Хлебников, 1986:446-447]

С другой стороны, в это же время ситуация с авторскими граффити меняется: на первый план выходит уже сатирическое изображение чужих автографов как симптомов «мещанства», мешающих общению с красотой природы или уродующих памятники культуры. Массовый «туризм» сменяет путешествия героев-одиночек, нарождающаяся массовая культура туристических автографов конфликтует с элитарной, по сути, культурой литературных травелогов. У настоящего автора, возмущенного этим, находятся два средства борьбы с этой повсеместной графоманией – сатирическое обличение или, уже в советское время, использование воображаемого «административного ресурса». В этой ситуации написание своего имени поэтом может значить и бессилие, и, наоборот, всевластие. Поэту «Сатирикона»

П. Потемкину, на пару с художником-сатириком Ре-Ми (Н.В. Ремизовым) посетившим колокольню Ивана Великого («На колокольне Ивана Великого», 1911 г.)**,** не остается ничего другого, как попытаться затмить своим поэтическим автографом все это мещанское «великолепие»:

…и я вперил
Свой взор в весенние святые дали.
Так я стоял у каменных перил,
Воздвигнутых Борисом Годуновым,
И ангельских, казалось, шорох крыл
Ловил и трепетно внимал их зовам.
И был так счастлив духом, так высок,
Как сам Иван Великий. Но к оковам
Земли меня вернул коварный рок.
Мне что-то на нос капнуло. Сначала
Мне это что-то было невдомек,
Но через миг мне все уж ясно стало,
И, отвлеченный милым голубком,
С высокого упал я пьедестала.
И стал внимательней. О, Господи, в каком
Я месте? Всюду, всюду, всюду, всюду,
Куда ни глянь, ножом и угольком,
И шпилькой, и уж чем, решать не буду,
Написаны обрывки слов и фраз.
Семен Петров здесь обнимал Гертруду.
Был Август Шмидт и Фиников Тарас,
Здесь апельсины ела Евдокия,
А Кока с Маней пили белый квас
И про любовь шептались. О, какие
Рисунки здесь! И сердце, и стрела,
И ножка чья-то, и тела нагие!..
Меня досада углем обожгла...
Я поглядел на профиль незнакомкин,
Взял карандаш и написал со зла:
«Такого-то числа здесь был Потемкин»

[Поэты Сатирикона,1966:114-115].

По похожему сценарию, но уже в послереволюционное время, развивается конфликт с «всесветным» мещанством у В.В. Маяковского. Правда, советский поэт определяет осуждаемый им импульс граффити как «канцелярские привычки» («Канцелярские привычки», 1926 г.). Инвектива Маяковского, написанная после путешествия в Крым, констатирует, что и в XX в. привилегированными объектами граффити продолжают оставаться красоты Крыма и Кавказа. У поэта получился настоящий журналистско-поэтический фельетон:

Я
два месяца
шатался по природе,
чтоб смотреть цветы
и звезд огнишки.
Таковых не видел.
Вся природа вроде
телефонной книжки.
Везде -
у скал,
на массивном грузе
Кавказа
и Крыма скалоликого,
на стенах уборных,
на небе,
на пузе
лошади Петра Великого,
от пыли дорожной
до гор,
где грозы
гремят,
грома потрясав,-
везде
отрывки стихов и прозы,
фамилии
и адреса.

"Здесь были Соня и Ваня Хайлов.
Семейство ело и отдыхало".
"Коля и Зина
соединили души".
Стрела
и сердце
в виде груши.
"Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Комсомолец Петр Парулайтис".
"Мусью Гога,
парикмахер из Таганрога".
На кипарисе,
стоящем века,
весь алфавит:
а б в г д е ж з к.
А у этого
от лазанья
талант иссяк.
Превыше орлиных зон
просто и мило:
«Исак Лебензон»
[Маяковский,1982:1:310].

Вместо того, чтобы попытаться оправдать чужие граффити стремлением их авторов к славе, увековечению своего имени, героикой, наконец, лихого жеста, как это делалось до него, Маяковский находит им весьма неожиданную мотивацию. Это якобы следствие бюрократических инстинктов официального документирования всего и вся. Возможно, что поэт находится под впечатлением нашумевшей комедии Н. Эрдмана «Мандат» (1924 г.), в которой ситуация была уже переведена в план почти гротеска. По крайней мере, сравнение скалы с «мандатом» в стихотворении можно воспринимать как аллюзию:

Особенно
людей
винить не будем.

Таким нельзя
без фамилий и дат!
Всю жизнь канцелярствовали,
привыкли люди.
Они
и на скалу
глядят, как на мандат.
Такому,
глядящему
за чаем
с балконца
как солнце
садится в чаще,
ни восход,
ни закат,
а даже солнце -
входящее
и исходящее [Там же:311].

В отличие от бессильного жеста П. Потемкина, Маяковский находит выход в духе лефовского жизнестроительства. Наделяя себя фиктивной высшей властью, поэт не только клеймит позором документацию советских служащих, но и заставляет стереть все опознанные автографы-граффити и даже лишить права на грамотность всех покусившихся на них:

Эх!
Поставь меня
часок
на место Рыкова,
я б
к весне
декрет железный выковал:
"По фамилиям
на стволах и скалах

узнать
        подписавшихся малых.
Каждому
        в лапки
дать по тряпке.
За спину ведра -
и марш бодро!
Подписавшимся
        и Колям
                и Зинам
собственные имена
        стирать бензином.
А чтоб энергия
        не пропадала даром,
кстати и Ай-Петри
        почистить скипидаром.
А кто
        до того
                к подписям привык,
что снова
        к скале полез,-
у этого
        навсегда
                закрывается лик-
без".

Под декретом подпись
        и росчерк броский -
                Владимир Маяковский.

[Там же].

Маяковский уравнивает все возможные типы автографов в их безусловном антиэстетизме и претенциозности. Роль отрицателя красоты природы и разрушителя традиционной культуры, взятая на себя ранее самим поэтом, теперь перенесена им на многочисленных «Коль и Зин». Главное – в личном росчерке, подписи, в принципе упраздняющим пачкотню обывателей. Инстанция поэта-Творца, наносящего

свой граффити на весь мир, здесь дополнена его фиктивной властью над миром, поэтическим перформативом, после которого псевдотворчество мещан-бюрократов становится невозможным.

Разумеется, особого внимания как возможный источник автоаллюзий, своего рода граффити в слове, заслуживают все имена и надписи внутри художественных текстов, а также предметность, которая скрывает за собой фрагмент имени автора. Так, в начале романа «Дар» В. В. Набокова использована подобная автоаллюзия – в виде надписи названия фирмы: «Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы – в силу оригинальной честности нашей литературы – не договаривают единиц), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым-же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а **по всему его боку шло название перевозчичьей фирмы синими аршинными литерами**, каждая из коих (включая и квадратную точку) была слева оттенена **черной краской**: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение. Тут же перед домом (в котором **я сам** буду жить..»[Набоков,1990:3:5].

Набоков обставляет с максимальной наглядностью процесс написания поэтического этимона («боку») собственного имени: это шутка (1 апреля); фамилия сокращена, оборвана, как и дата; гипертрофия колес – это конечное «в», следующее за «о» в фамилии писателя; фургон – олицетворение, прозопопея, отсылающая к живому автору; «откровенная анатомия» – «обнажение приема», «синие аршинные литеры» – обычная манера нанесения названий фирм, рекламных надписей, но в данном случае – «остранение», которое должно помочь «пролезть в следующее по классу измерение» внимательному читателю; наконец, переход от объективного повествования к субъективному (« я сам…»). Накладываются друг на друга два «измерения»:

воображаемо-предметное (бок фургона) и словесно-письменное (название по боку – Набоков).

Два измерения словесного произведения – воображаемо-объемное, схожее с реальным и графически-плоскостное – позволяют рассматривать имя любого его автора как граффити-автограф или совокупность таких автографов, написанных на фрагментах «как бы реального мира». Поэтому подавляющее большинство авторов не нуждается в выцарапывании своего имени на всех сколько-нибудь примечательных предметах. Эту роль выполняет художественный текст, в литературе Нового времени снабженный, как правило, авторским именем не только как знаком буржуазной собственности, но и как «отметиной», которая должна сохраниться «в вечности» вместе со своей основой.

1.3. АНТРОПОНИМЫ ПИСАТЕЛЕЙ В ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Соотнесем функции авторского имени с функциями и системой имен в русской культуре. По аналогии с обычными антропонимами очевидна прежде всего различительная (дистинктивная) роль имени, для авторского имени становящаяся различительно-указательной. По мнению социологов, в системе русских имен бремя различительной функции падает на фамилию, родовое имя. Поскольку это имя в меньшей степени было затронуто ритуально-харизматической функцией, оно и стало, вопреки своему семейно-родовому назначению, наиболее индивидуализированным именем с наибольшими экспрессивными возможностями. Это объясняется отчасти и его живо ощущаемым образным происхождением (часто от клички).

Личное имя, которое несло на себе не столько различительную, сколько ритуально-харизматическую функцию (соединение православной традиции называния и веры в особую силу имени), обладает выраженными сакрально-мифологизирующими смыслами, соименностью по отношению к своему именному покровителю из святцев.

Внутренняя форма самых распространенных имен, в свою очередь, тоже обозначает обычно их отношение к Богу. Личное имя потенциально теонимично или содержит в своей этимологии элемент теонима. Еще чаще оно мотивировано именем харизматического героя той или иной религиозной системы.

Отчество, точнее его отсутствие, получает значимость лишь на поздних этапах становления экспрессивности авторского имени. Тем не менее в систему полного, официального авторского имени отчество вошло только в советское время, но и тогда внутри художественного текста использовалось крайне редко. Так, полное именование себя Д.А. Приговым – дань скорее пародийному началу в отечественном постмодернизме (например, письмах Дмитрия Александровича Пригова к русским классикам – Александру Сергеевичу Пушкину, Михаилу Юрьевичу Лермонтову и др., в которых пародировались юбилейные поздравления советских писателей).

Зато в систему авторских имен входит и псевдоним – вымышленное имя или система имен, заменяющих или дополняющих по каким-либо причинам биографическое имя автора. Поскольку функции псевдонимов уже описаны, мы будем обращаться к их семантике только в том случае, если они конкурируют с биографическими именами в сфере смысловой экспрессивности или полностью вытесняют последние в авторском художественном мире.

По аналогии с ономастическим пространством конкретного текста и культуры в целом, можно выделить и специфическое ономастическое пространство имен литературы. Оно не сводимо только к внешнему алфавитному порядку того или иного «Словаря писателей», а представляет собой прежде всего смысловую иерархию, систему, основанную на подборе и расстановке наиболее значимых и влиятельных имен. В ней есть место эпигонам и союзникам ведущих писателей и поэтов какого-либо направления. Так, в начале XX в. в карикатурах, пародиях, литературно-критических статьях могли быть использованы определения типа «подмаксимовники», «Созвездие Большого Максима» (явные подражатели или союзники

Максима Горького из «знаньевцев»), «подбрюсники» – ученики и эпигоны Валерия Брюсова (Виктор Гофман, Александр Тиняков, Александр Рославлев, Сергей Кречетов). В начале XX в. ценностный мир русской литературы XIX в. видели в антитезе Толстого и Достоевского («Толстой и Достоевский» Д.С. Мережковского), Пушкина и Гоголя (статьи В.В. Розанова), Некрасова и Фета, современную литературу – через противопоставление Ахматовой и Маяковского (К.Чуковский), Пастернака и Маяковского (М. Цветаева). Антитетическое видение поэтической ономастики, основанное на принципе противоположности творческих интенций – один из самых распространенных приемов эссеистики и литературной критики.

Так, М. Цветаева, обладавшая особой чуткостью к имени собственному, с одной стороны объединяет русских символистов по начальной, тождественной букве их фамилий, с другой – противопоставляет Брюсова и Бальмонта по принципу парности имен в литературе: «Обращено ли, кстати, внимание хотя бы одним критиком на упорное главенство буквы Б в поколении так называемых символистов? – Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок, Балтрушайтис.

Бальмонт, Брюсов. Росшие в те годы никогда не называли одного из них, не назвав (хотя бы мысленно) другого. Были и другие поэты, не меньшие, их называли поодиночке. На этих же двух – как сговорились. Эти имена ходили в паре.

Парные имена не новость: Гете и Шиллер, Байрон и Шелли, Пушкин и Лермонтов. Братственность двух сил, двух вершин. И в этой парности тайны никакой. Но "Бальмонт и Брюсов" – в чем тайна?

В полярности этих двух имен – даровании – темпераментов, и предельной выявленности, в каждом, одною из двух основных родов творчества, в самой собой встающей сопоставляемости, во взаимоисключаемости их.

Все, что не Бальмонт – Брюсов, и все, что не Брюсов – Бальмонт» [Цветаева,1994:52].

Для Цветаевой это не столько различие двух или нескольких направлений русского символизма, ориентированных на индивиду-

альную модель «отца-основателя», сколько двух типов творчества, моцартианского и сальерианского.

В первом диалоге с Кончеевым герой набоковского «Дара» Годунов-Чердынцев предлагает похожую классификацию тождеств и различий имен: «Мое тогдашнее сознание воспринимало восхищенно, благодарно, полностью, без критических затей, всех пятерых, начинающихся на 'Б', – пять чувств новой русской поэзии» [Набоков,1990:3:67]. Состав пятерки русских поэтов на «Б» у персонажа Набокова отличается от цветаевского варианта русского модернизма: в него входят уже Бунин, Блок, Белый, Бальмонт, Брюсов, что для Цветаевой неприемлемо, да и мотивировка самого подбора иная – по доминированию типа чувственного восприятия.

Кроме литературных направлений имя автора может стать метонимичным для обозначения жанра. В современную эпоху, когда дискутируется понятие «авторского жанра», трансформирующее традиционные представления о жанре, обсуждается вопрос о перенесении имени автора на номинацию авторского жанра как для литературных новаций – как закрепления уникального формально-содержательного единства – так и для сугубо рыночных целей – создания авторского «бренда», распознаваемого читателями и продвигаемого издателями. Успешным авторско-издательским проектом последнего типа стали «гарики» поэта Игоря Губермана (См. о них ниже). Однако, как правило, о закреплении отношений «имя автора – название его авторского жанра» лишь мечтают критики и литературоведы. Так, в «Литературном дневнике», издававшемся «Вавилоном», 20 ноября 1999 г. находим небезынтересное соображение Александра Привалова о возможной метонимизации названий однотипных текстов автора, когда «авторский жанр» получает название по фамилии автора: «Забавной традиции метонимического переноса имени автора на типичный для этого автора тип текста положил начало, как помнится, Кирилл Кобрин, называвший свои (и своего коллеги, другого нижегородского прозаика Валерия Хазина) рассказы "борхесами". Думается, что продолжение пока не последовало в должной мере. Между тем сам ход

мыслей в этом случае кажется не только точным, но и направленным к выгоде авторов (Кобрин обладает недюжинной проницательностью, раз решился обратить этот прием на самого себя, – другим авторам, вероятно, надо будет помогать и подсказывать со стороны). Ведь следование жанровому канону тем самым немедленно отводит возможные претензии в несамостоятельности и даже плагиате.

Среди первых кандидатов на собственный жанр видится Владимир Сорокин: ясно, что "сорокин" – это прозаический текст двухчастной структуры, в котором первая часть выдержана в сугубо традиционалистской манере письма, воспроизводящей наименее индивидуальные стили русского повествовательного реализма – тургеневский, средневзвешенные 30-е годы (Гладков/Панферов), "деревенская проза", – тогда как во второй происходит стилевой и содержательный слом, переводящий текст в абсолютно несовместимый с первоначальным регистр, обычно связанный с какими-либо табуированными содержательными пластами или выразительными средствами. Существование "бродского", кажется, можно даже не комментировать, – но уместно заметить, что в современной русской поэзии представлен и "кушнер", основанный на любовном перебирании мелких бытовых деталей, каждой из которых ставится в соответствие некий психологический нюанс. Возможно, стоит говорить о "некрасове", построенном на поиске в разговорной речи звуковых перекличек и соответствий.. .(Речь идет о современном поэте-конкретисте Вс. Некрасове. – В.М.).

Препятствием – не для жанрообразования как такового, а для наименования соответствующего типа – оказывается разносторонность исходного автора. Дмитрий Авалиани придумал слишком много разного, чтобы что-либо из этого прямо получило его имя; так же и с Хармсом, чье имя вызывает довольно широкий круг ассоциаций (хотя подлинно жанрообразующими явились, пожалуй, только "Анекдоты о Пушкине", чья очередная реинкарнация, обнаруженная в Сети, и навела меня на эти необязательные размышления)» [Привалов].

А. Привалов прав в том, что для закрепления подобного названия жанра в современной культуре нужна не только узнаваемые фор-

мально-содержательные черты, но и определенная степень самоограничения автора, употребляющего систему однотипных приемов и смыслов. Так, публицистическая активность Э. Лимонова и издание им в 1990-х газеты «Лимонка» сделали возможным публикацию впоследствии острополемических и сатирических текстов с однотипными названиями «Лимонка в Немцова», «Лимонка в Навального», «Лимонка в Быкова» и т.п. Соратники писателя, в свою очередь, выпускают сборники наподобие «Лимонки в тюрьму» (сборник тюремных рассказов). Здесь на первый план поэтической этимологии выходит не жанр, а целевое назначение текста, мотивированное бунтарским характером деятельности литератора и его окружения. Однако главным препятствием для такого рода номинаций становится все же традиционная жанровая модель, которая уже используется для характеристики и интерпретации произведения, написанного до начала XX в. и сравнительно небольшая степень уникальности тех текстов, которые писались в контексте, например, советской поэтической традиции или создаются в «постмодернистском» контексте современной поэзии.

Становление имени как литературного, дифференцирующего автора от других авторов с похожими или, особенно, идентичными именами – это процесс, который может быть значительно растянут во времени. Так, в 1817 г., когда имя А.С. Пушкина еще не стало столь уникальным в русской литературе и культуре, Батюшков мог построить целый текст на сопоставлении целого ряда Пушкиных-поэтов:

Три Пушкина в Москве, И все они – поэты.
Я полагаю, все одни имеют леты.
Талантом, может быть, они и не равны,
Один живет с женой, другой и без жены,
А третий об жене и весточки не слышит
(Последний – промеж нас я молвлю – страшный плут,
И прямо в ад ему дорога!), -
Но дело не о том: скажите, ради Бога,
Которого из них Бобрищевым зовут?

[Батюшков, 1955:283]

В стихотворении Батюшкова даже четыре Пушкина: поэт и переводчик А.М. Пушкин, дядя поэта и известный стихотворец В.Л. Пушкин, сам А.С. Пушкин, родившийся в Москве, но живший в это время в Петербурге и новообретенный поэт Н.С. Бобрищев-Пушкин, который только что опубликовал несколько своих стихотворений в престижном «Вестнике Европы». В письме к А.И. Тургеневу от 10 сентября 1818 г. Батюшков, искренне сожалевший о напрасной трате А.С. Пушкиным своих сил и времени на разные шалости, замечает: «Потомство не отличит его от двух однофамильцев, если он забудет, что для поэта и человека должно быть потомство» [Там же: 428]. Из группы этих Пушкиных-однофамильцев для истории русской культуры и ее носителей остался один, В. Л. Пушкин известен лишь историкам русской литературы. Сравним ситуацию с «тремя Толстыми»: каждый из них либо выразил себя в своей сфере словесности (А.К. Толстой известен прежде всего как поэт, Л.Н. Толстой – как прозаик), либо в особое время, как «третий Толстой» («красный граф» А.Н. Толстой).

Итак, стремление к различению, а не к тождеству – своего рода закон именной системы «поля литературы». В силу многочисленности русских фамилий и сложности их системы опорным знаком опознавания имени автора становится именно фамилия. Поэтому в русской литературе порой нужно указывать и личное имя, а в отдельных случаях – и отчество автора: Александр Блок / Георгий Блок, Вячеслав Иванов / Георгий Иванов / Всеволод Иванов, Василий Павлович Аксёнов / Василий Иванович Аксёнов. Особую сложность для подобного ономастического пространства представляют однофамильцы.

В современной русской литературе 1990-х-2000-х годов, в которой число писателей и поэтов выросло в несколько раз по сравнению с советскими временами, число однофамильцев, как правило, с разными личными именами довольно велико (См. в словаре С.И. Чупринина «Новая Россия: мир литературы» обилие фамилий типа Козлов, Волков и т.п.). Выходом из этой ситуации тождества имен с давних пор в литературе чаще всего становится принятие псевдонима как но-

вого авторского имени. Так, советский прозаик Георгий Филиппович Шолохов-Синявский, бывший однофамильцем Шолохова, был вынужден прибавлять к своей фамилии выдуманный им компонент, связанный с местом его рождения (станица Синявская). А вот современный петербургский писатель Василий Аксенов («Другой Аксенов»), пишущий с народно-православной точки зрения о сибирской деревне, не берет псевдоним из принципиальных соображений.

Петербургские литературные критики считают, что именно этот фактор препятствует становлению литературной репутации этого незаслуженно обойденного вниманием читателей и критиков писателя: «Если бы живущий в Петербурге сибиряк Василий Аксёнов взял псевдоним, он, несомненно, давно пребывал бы в когорте ведущих прозаиков нашего времени. А так попробуй вырасти во весь рост подобающей славы в тени прославленного однофамильца, который начал печататься, когда ты только-только родился. Впрочем, когда-нибудь двух Василиев Аксёновых – Павловича и Ивановича – научатся различать и по отчеству: как двух Алексеев Толстых. Многим это ясно уже теперь» [Архипов]; «Автором этого сборника (одноименный роман, пьеса «Одиночество» и повесть «Таха») значится на обложке – и является! – Василий Аксенов. Наш Василий Аксенов – питерский, а не биаррице-московский; живой, а не мертвый; не заслуженно знаменитый, а незаслуженно незнаменитый. Путаницу, начавшуюся не вчера, а без малого тридцать лет назад, когда в как бы неподцензурном сборнике «Клуба-81» под названием «Круг» дебютировал двадцатилетний Вася Аксенов, усугубляет и тот факт, что на «заднике» сборника сравнивают Василия Ивановича (а вовсе не Василия Павловича) Аксенова уже и с Аксаковым» [Топоров]. Отметим, что самого автора данной заметки не раз путали с выдающимся филологом В.Н. Топоровым.

В ситуации современного книжного рынка, когда имя известного писателя становится брендом для успешных продаж, в процессе презентации книг писателя и распознавания его имени читателем могут возникнуть характерная ситуация путаницы или даже сознатель-

ной дезориентации со стороны издателей и книготорговцев. Когда, например, одна из последних книг Василия Ивановича Аксенова (сборник рассказов «Малые Святцы") была издана «Амфорой» без указания отчества, многие читатели и, разумеется, покупатели были ошеломлены появлением то ли еще неизвестного, то ли нового произведения тяжелобольного автора.

Эмоциональность реакции дезориентированных читателей и вынужденных сглаживать последствия явно провокативного издательского приема книготорговцев можно уяснить из диалога блоггера (Clara) и модератора на форуме торгового дома книги «Москва», фрагменты мы приводим ниже, сохраняя графику текстов: «Я умудрилась сегодня поднять на поверхность историю, в которую еще вчера бы не поверила, но вот, так получилось.

Прорекламировала у себя в блоге новинку "Амфоры" – "Малые Святцы" В.Аксенова. Название меня смутило, если честно, но, в ситуации, когда всем известно о проблемах со здоровьем Василия Павловича Аксенова, копать глубже не стала. Подумала, что этот сборник включает в себя какие-то короткие рассказы Василия Павловича и издание, добро на которое дали родные, призвано помочь семье Василия Павловича в эту трудную минуту. Все мы люди и такие мысли, согласитесь, в подобной ситуации – дело вполне человеческое.

А сегодня мне в блоге пользователь, который ведет блог "Амфоры", оставил вот это сообщение:

"Это не совсем тот Василий Аксенов. Он представитель неодеревенской прозы, родом из Сибири, живет в Петербурге. Это на всякий случай."

(ссылку не ставлю, чтобы не было рекламы. Поверьте, мне она не нужна!)

Я, разумеется, поблагодарила за честность.

Но дело на этом не окончено, поскольку я точно знаю, что у Вас в каталоге "Малые Святцы" стоят в разделе "Василий Павлович Аксенов. Последние поступления".

Модератор посетовал на ограниченность возможностей компьютера для различения референтов («тот самый» или «не тот самый») и защитил, насколько это было возможно, репутацию фирмы: «Спасибо за предложение, это, действительно, нужно сделать, мы в аннотацию книги "Малые Святцы" вставим слова о том, что это книга полного тезки "того самого" Аксенова, но у компьютера, к сожалению, нет зацепки, которая позволит развести двух писателей, но мы постараемся в аннотациях отслеживать этот момент, по крайней мере, на сайте»; «Мы не позиционируем книги однофамильца, как "того самого" Аксенова, мы не выложили его книги на приоритетное место и не поставили его книгу на сайт в избранные новинки, как это сделали бы для "того самого" Аксенова. Мне очень было обидно прочесть Ваше сообщение, которое недвусмысленно намекало на то, что мы пытаемся подзаработать на этом. Тем более, что в магазине мы сделали наклейки на книги однофамильца, с обозначением того, что это другой автор» (Режим доступа:http://www.moscowbooks.ru/forum/topic.asp?id=1434).

Как мы видим, возникновение референциальных затруднений в случае имен-двойников, прежде всего тождественности родовых имен, играющих главную роль в дифференциации авторства художественных текстов, является проблемой даже для осведомленного читателя. Различение друг от друга в пространстве литературе однофамильцев, таким образом, обычно построено на контрасте («Третий Толстой» И. Бунина, «Другой Аксенов» Ю. Архипова и т.п.).

Закон различения имен в ономастическом пространстве литературы заставляет писателя или поэта выбирать те варианты звучания и написания своего имени, которые являются наименее распространенными у носителей языка: так получается литературное имя Констатин Бальм**о**нт вместо Б**а**льмонт («Прошу читателя, согласно носителю, произносить с ударением на конце»), Василий Р**о**занов вместо Роз**а**нов, Вячеслав Ив**а**нов вместо Вячеслав Иван**о**в, Михаил Кузмин вместо общераспространенного Куз**ь**мин с палатализованным «з». В данном случае на помощь литературе приходит и сословная разни-

ца акцентов. Иван**о**в – довольно распространенная среди русских фамилия. Акцентный вариант Ив**а**нов в дореволюционное время был характерен для представителей именно дворянского сословия.

Распространенность последней фамилии в постреволюционной России и коллизии ее насильственной перемены стали темой одного из фельетонов И. Ильфа «Случай в конторе» (1928 г.) И. Ильфа: «Дело в том, что Ивано́вых, то есть людей, несущих ударение на последнем слоге своей фамилии, необходимо отличать от их однофамильцев, у которых ударение падает на второй слог. Ивано́в и Ива́нов ничуть не схожи. Говоря короче, все Ивано́вы люди серенькие, а все Ива́новы чем-нибудь да замечательны.

Ивановых великое множество. Ива́новых можно перечесть по пальцам.

Ивано́вы занимают маленькие должности. Это счетоводы, пастухи, помощники начальников станций, дворники или статистики.

Ива́новы люди совсем другого жанра. Это известные писатели, композиторы, генералы или государственные деятели. Например, писатель Всеволод Ива́нов, поэт Вячеслав Ива́нов, композитор Ипполитов-Ива́нов или Николай Иудович Ива́нов, генерал, командовавший Юго-Западным фронтом во время немецкой войны. У них у всех ударение падает на второй слог» [Ильф, Петров,1961: 64-65].

Известность, как видно, и служит причиною того, что ударение перемещается.

Писатель Всеволод Ива́нов, до того как написал свою повесть «Бронепоезд», безусловно, назывался Всеволод Ивано́в.

Если помощнику начальника станции Ивано́ву удастся прославиться, скажем, перелетом через океан, то ударение немедленно перекочует с третьего на второй слог» [Там же]. Тем не менее современный новосибирский поэт Виктор Іванів, ставший дважды лауреатом премии «Дебют», нашел третий вариант поэтического имени, отличающийся необычным ударением на первый слог и латинизированным, а точнее – украинизированным вариантом орфографии фа-

милии. Так ему удалось выйти из обширного ряда литературных однофамильцев.

Навязывание новичкам литературы коннотаций имени авторитетного писателя может быть примером не только отрицательной («подмаксимовники», «подбрюсники» как эпигоны), но и сугубо положительной оценки. Здесь классическим примером стал феномен Достоевского, с подачи статей Белинского о Гоголе и натуральной школе зачисленного не в «гоголисты», а прямо в «новые Гоголи»: «Весною 1845 года начинающий, впоследствии очень известный, писатель Григорович взял у своего сотоварища по воспитанию в Инженерном училище рукопись его первого литературного труда и отнес ее к Некрасову, собиравшему материалы для "Петербургского сборника". Чтение рукописи привело их в восторг и вызвало у сдержанного вообще Некрасова слезы. С известием об этом впечатлении, самым ранним утром, Григорович поспешил к автору, а затем вместе с Некрасовым отправился к знаменитому русскому критику. "Белинский! – вскричал один из них, входя, – новый Гоголь народился!" "Эк у вас Гоголи-то как грибы растут", – сурово ответил Белинский, однако взял рукопись, а вечером в тот же день пришел к ним сказать, что совершенно восхищен этим произведением и непременно желает видеть молодого автора, которого затем приветствовал самым задушевным образом и, так сказать, благословил на дальнейшую писательскую деятельность. Этот молодой автор был Достоевский, а произведение его называлось "Бедные люди", в котором затронутые Гоголем душевные переживания скромного труженика, "унижаемого и оскорбляемого" и людьми и судьбой, изображены с гораздо большей широтой и берущей за сердце глубиной» [Кони].

Разумеется, легендарное изустное определение, данное одним из посетителей Белинского, имело смысл лишь в узком кругу «посвященных» в содержание и типологию статей Белинского, в его понимание Гоголя и т.п. Для этого круга литераторов продленное в словесности тождество имен – феномен не негативный, а сугубо положительный. Интересы корпоративности, литературного коллективизма (школа, объ-

единение, направление) здесь преобладают, поэтому происходит навязывание «своего» сплачивающего, литературно харизматичного имени новичку. Так уникальное литературное имя из собственного может стать нарицательным, апеллятивом (Гоголь – гоголи).

В изменившихся условиях бытования литературы XX в. «новые Гоголи», «красные Толстые», «красные Достоевские» появляются не столько как сопоставимые с Гоголем авторы, сколько как абсолютно иные референты с деформированными именами. Для Серебряного века характерен Андрей Белый как именно «гоголек» (Вяч. Иванов, О. Мандельштам), а не Гоголь, а для ранней советской литературы и постмодернизма 1990-х – псевдонимы типа Толстоевского для Ильфа и Петрова или, соответственно, имена персонажей Тоестьлстой и Додостоевский для В. Нарбиковой.

Литератор может и сам сознательно выбрать чужую фамилию или псевдоним, демонстрируя тем самым вторичность своего творчества и даже подражательность своей жизни как «творческого поведения». Как правило, при этом происходит дифференциация имени. Так, израильская поэтесса, выбравшая себе в 1990-е годы XX в. псевдоним Анна Горенко, взяла в качестве псевдонима девичью фамилию Ахматовой – ее первое поэтическое имя, которым она подписала всего несколько опубликованных стихотворений.

Итак, значимость литературного имени образуется при взаимодействии системы имен автора с литературной системой, причем не только современной самому автору. Поле литературных имен, с одной стороны, пересекается с системой общераспространенных антропонимов, с другой стороны – обладает смысловой автономностью: формирует свои собственные ценности, деформирует обычные антропонимы, изобретает новые имена в виде псевдонимов. Возрастание самого объема литературных имен в конце XX в. вследствие резкого увеличения количества пишущих и изменение представлений о литературе усложняют ономастическое пространство. Однако на помощь тонущей в хаосе литературе приходят компьютерные и сете-

вые технологии, позволяющие получить информацию о том или ином авторе максимально быстро.

1.4. ИМЯ АВТОРА И ПСЕВДОНИМЫ В СОВРЕМЕННОМ РЫНОЧНОМ БРЕНДИНГЕ

Смена литературных парадигм приводит обычно к обновлению и ономастического литературного пространства. В русской словесности последних двадцати лет очевидны действие четырех взаимосвязанных, но в значительной мере противоположных друг другу тенденций. Обе они порождены кризисом писательской и авторской идентичности, начавшимся в середине 1990-х гг., когда возникновение профессиональной отечественной массовой литературы совпало во времени с началом деятельности сетевых авторов и катастрофическим падением тиражей толстых журналов. Первая из них, постмодернистская, связана с мультипликацией и виртуализацией авторства в сетевой словесности. Вторая, «неореалистическая», напротив, нацелена на усиление роли «реального автора» в нарративе и персонажной системе, а также в субъектности лирической поэзии. Третья – коммерческая – подразумевает редуцирование авторства в пользу жанров и издателей вплоть до появления фантомных авторов, «книггеров». Однако внутри массовой литературы достаточно быстро формируется и четвертая – появление первых «звезд», особо успешных в коммерческом отношении, вокруг имен и псевдонимов которых складывается «брендовая» смысловая аура. Она становится знаком вхождения писателя в истеблишмент массовой литературы, высокого покупательского спроса на его книги, сигналом для издателей, в конечном счете, способствует популярности писателя и возрастанию его реального и социального капитала.

Так, в массовой литературе убывание авторского начала в поэтике (отсутствие идиостиля, каноничность жанра и сюжета) компенсируется значимостью успешного жанра и его автора как продукта и, соответственно, агента рынка: в ней появляются и раскручиваются

разными способами имена-бренды, имена на правах высокодоходной и «качественной» торговой марки. Разумеется, этот процесс направляется в большей степени издателями, заинтересованными в формировании и постоянной подпитке бренда новыми «событиями» (выход все новых книг, скандал, интервью автора-бренда, его появление на публике, в СМИ, блоггерство). Брендовое имя – источник капитализации в литературе, оно, в отличие от обычного писательского имени, служит цели получения прибыли как самим автором, так и цепочкой, состоящей из литагентов, книгоиздателей, книгопродавцев, пиарщиков. Разумеется, рыночный потенциал был у значительной части русских писателей с 1830-х годов XIX в., но только в конце XX-начале XXI, после окончательного перехода отечественного книгоиздания на частнокапиталистические рельсы, это стало предметом столь серьезного внимания и поддержки со стороны агентов литературного рынка. Традиционный символический и культурный капиталы, связанные с именем писателя, отошли на второй план, став предметом внимания узкого круга литературных экспертов – писателей, критиков. На первый план вышла меновая стоимость литературного имени как товарного знака, который позволяет получать высокие доходы на книжном рынке.

Имя-бренд – это, как правило, прежде всего издательский проект в беллетристической издательской стратегии. Это продукт просчитанной маркетологической политики издателя или самостоятельной мистификации самого автора. Биографическое имя писателя в 1990-е менялось на аллоним или псевдоним в полном соответствии с общей транзитологией (переходностью) современной российской культуры, где имя и соответствующая ему идентичность меняются в сторону «чужого» или «ничейного», игрового, космополитического. Больше всего в начале 1990-х на российском рынке ценились иностранные бренды, поэтому издатели сделали ставку на переводы иностранных авторов, а отечественные писатели и читатели – на «иностранные» литературные имена.

В 1920-е, в период относительно свободного кооперативного и частного книгоиздания в СССР, Борис Эйхенбаум писал: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назвать свой роман «переводом». Тогда может даже случится, что три издательства будут печатать его одновременно, слегка изменив название <…> Вс. Иванов переименовался бы в Жюля Жанена или прямо в Шатобриана де Виньи, А Михаил Зощенко – в Жан-Поля Цшокке, что ли. <…> Вот Грину повезло – до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский» Эйхенбаум, 1987:140. После гражданской войны в нэповскую Россию стремительно возвращалось коммерческое книгоиздание, а с ним – современная беллетристика, сформированная из «новинок» зарубежной литературы, проверенных бестселлеров 1910-х и проб создания «советской» массовой словесности. Действительно, стоит только перебрать несколько названий и авторских псевдонимов, под которыми скрывались начинающие или опытные прозаики: Джим Доллар (М. Шагинян) «Месс-Менд», Пьер Дюмьель (С. Заяицкий) «Красавица с острова Люлю», Ренэ Каду «Атлантида под водой» – рекламировался как «единственный авторизованный перевод с французского О. Савича и В. Пиотровского», Жорж Делярм (Ю. Слезкин) «2х2=5», перевод с французского издания послесловие – Антуан Плюмдоре, «Блеф. Поддельный роман» Риса Уильки Ли (Борис Липатов). Перевод или авторство зарубежного автора оказывался издательским приемом, использующимся для лучшего спроса на книгу.

В самом начале рыночной 1990-х эпохи в России авторы и их издатели использовали интерес читателей к переводным, а затем и к псевдопереводным детективам, фантастике, фэнтези, дамским и эротическим романам. Так, переводчик, а затем и оригинальный автор-фантаст Елена Хаецкая стала Дугласом Брайаном и Мэделайн Симонс, Дмитрий Громов и Олег Ладыженский – Генри Лайоном Олди, Александр Прозоров – Робертом Нэтом Прикли, Дмитрий Колосов – Джонс Коулем, Светлана Мартынчик и Игорь Степин стали Максом

Ибрагимовичем Фраем и т.п. Подобная игра автора, который меняет типовую «российскую» фамилию (русскую, украинскую, татарскую, еврейскую) на иностранный псевдоним, продолжается и сейчас: Вячеслав Рыбаков и Игорь Алимов стали в начале 2000-х Хольмом ван Зайчиком, используя имя голландского прозаика Хольма ван Гулика и современный каламбур «прозаик» – «про заек», совсем недавно мы узнали о «чешском» писателе Иржи Грошеке и мексиканском шамане французского происхождения Анхеле де Куатье (за этим псевдонимом скрывается, как предполагают, Андрей Курпатов), более 20 книг которого выпустило издательство «Нева». Последний псевдоним воспринимается как пародийно-замещающий по отношению к Пабло Коэльо, а издатели имитировали даже дизайн обложки его книг в издательстве «София». Были и более традиционные способы переделки имени в экзотический псевдоним: так, поэт Олег Борушко под псевдонимом Рубоко Шо опубликовал книги «Эротическая танка», «Обитель 1000 наслаждений».

Очевидно, что часть этих псевдонимов строится, с одной стороны, по принципу иронического саморазоблачения и пародирования, когда разные имена, составляющие псевдоним, сориентированы на совершенно разные языковые и культурные коннотации – тогда формируется своеобразный интернациональное имя-каламбур; с другой, – напротив, часть псевдонимов для неквалифицированного читателя предельно «правдоподобны» – т.е. воспринимаются как стандартные, «похожие» имена для данной национальной культуры. Правда, для квалифицированного читателя они потенциально пародийны именно в силу своей похожести на знаковые и типовые имена. В последнем случае интересы издателей, ориентирующихся на аутентичное «импортозамещение», совпадали и совпадают с авторской игровой интенцией.

В псевдонимах постмодернистской беллетристики пародийному обыгрыванию и обессмысливанию подверглись, напротив, имена русских классиков или известных исторических деятелей («П. Ушкин» О. Негина – подлинно существующего автора Олега Негина,

воспринимающегося именно как постмодернистский «проект», Федор Михайлов, Андрей Тургенев, Псой Галактионович Короленко, Б. Акунин и т. п.). В маргинальной и актуальной словесности псевдонимы авторов позиционируют маргинальный статус их героев по отношению к социуму (Кирилл Решетников выбрал «юродивого» Шиша Брянского, Кирилл Воробьев – наркомана Баяна Ширянова). Женщина-автор легко «разыгрывается» и мужчиной – как в романах-фэнтези Андрея Матвеева, опубликованных под псевдонимом Катя Ткаченко («Ремонт человеков», «Любовь для начинающих пользователей»). Автор и на уровне литературной мистификации – подставного автора, и на уровне сюжета совершает «мену пола»: героиня обретает способность с помощью встроенного чипа понимать, что чувствует мужчина. В тексте романа разыгрываются и отчасти пародируется тематика и способ повествования женской прозы.

В таких обстоятельствах автор становился создателем уникальных проектов, мистифицирующих редакторов толстых журналов, издателей, читателей. Это сделала поэтесса Фаина Гримберг, которая под псевдонимом Фаина Рябова публиковала и публикует стихи и прозу в малотиражных журналах и альманахах «Истоки», «Арион», «Риск», «Континент», толстых журналах, переводит прозу с английского, болгарского, немецкого, финского, чешского и т.д. Сыграв на наивном интересе издателей ко всему «зарубежно-переводному» и их глубоком неведении истории зарубежной литературы, она создала мистификационный проект «альтернативной мировой литературы». Один за другим она выпускала романы от имени вымышленных иностранных авторов (французская писательница Жанна Бернар, турецкий прозаик Сабахатдин-Бор Этергюн и болгарская писательница София Григорова-Алиева, венгерские авторы Михай Киш и Мария Варади, писавшие под общим псевдонимом Клари Ботонд, немецкий писатель Якоб Ланг и англо-немецкая писательница Катарины Фукс, еврейская писательница Марианна Бенлаид, русская эмигрантка Елена Горская). Даже опытные издатели стали жертвами этой мистификации: Игорь Захаров («Захаров») попытался переиздать в сокращен-

ном виде роман Фаины Гримберг – псевдоперевод романа «Твоя навеки Эмбер» «знаменитой американской писательницы» Кэтлин Виндзор. Сама Фаина Гримберг утверждает, что «все мои вымышленные авторы (и я вместе с ними) представляют собой некий «альтернативный» литературный процесс, со своими традиционалистами и модернистами. Они все разные; но объединяет их то, что все они – странные, чудные люди (и я такая)…» [Цит. по Чупринин, 2002:378].

«Национализация» брендов в середине-конце 1990-х удалась сначала в оригинальных жанрах боевика и отечественного криминально-женского романа, а затем и иронического детектива: появились и были поддержаны издательствами («Вагриус», «ЭКСМО» и др.) авторы-«брэнды» с российскими легко запоминающимися именами и псевдонимами В. Доценко, Н. Леонов, А. Бушков, Д. Корецкий, Д. Донцова, Т. Устинова, П. Дашкова и другие. Все эти имена и псевдонимы воспринимаются как типовые российские (русские / украинские) имена и фамилии, их экспрессия стерта. Это подчеркнуто «свои» авторы с «нашими» именами. Сложное для читателя сочтетание имен «Агриппина Донцова» превратилось в простецкое «Дарья Донцова», а Марина Алексеева, наоборот, – в изысканную «Александру Маринину». Последний псевдоним был образован из личных имен соавторов (Александра Горкина и Марины Алексеевой) в 1992 г. для публикации детективной повести «Шестикрылый Серафим». Однако теперь он представляется удачно найденной экзотичной фамилией, необычной для русской антропонимики.

Крупные издатели в основном с середины 1990-х до начала 2000-х формировали издательские проекты псевдоавторов вроде «Марины Серовой», «Натальи Александровой», «Светланы Алешиной», «Алексея Макеева», «Андрея Воронина» и др. Для подобного коллективного авторского бренда как правило, использовался псевдоним с минимально образной и яркой внутренней формой. Псевдоним самого коммерчески плодовитого бренда 1990-х – «Марины Серовой» образован сочетанием уже раскрученного литературного личного имени с фамилией, которая построена на внутренней форме «се-

рости», стертости индивидуального начала. Это брендовое имя создано по логике иронического саморазоблачения.

Появились и именные клоны авторов. В процессе русификации массовой литературы в качестве брендов легче всего было использовать аллонимы – подлинные чужие имена малоизвестных широкому читателю литературоведов, историков и т.д. Например, Игорь Волознев, постоянный автор «ЭКСМО», использовал аллоним известного специалиста по творчествк Достоевского Игоря Волгина, петербуржец Евгений Рубежов – имя историка Феликса Разумовского. Использование широко известного чужого литературного бренда становится сознательной подделкой и фальсификацией со стороны издателей. Так, в 2005 г. на Украине был издан роман «Рокировка», приписанный Б. Акунину и дублирующий оформление книг об Эрасте Фандорине, которые выпускались тогда российским издателем Игорем Захаровым.

Отказ от известного псевдонима-бренда или его отчуждение в пользу перешедшего в другое издательство автора дается издателям и авторам крайне тяжело, поэтому известные случаи клонирования имени писателей без их ведома заканчивались судебными тяжбами за бренд (Евгений Сухов, сестры Воробей, Виктория Платова). Псевдоним-бренд в случае ухода автора в другое издательство и даже «на тот свет» заменяется издателями на идентичный или очень похожий: так Евгений Сухов раздвоился на настоящего (издательство «ЭКСМО») и «коллективного» («АСТ»), а Ольга Арсеньева (Елена Бояджиева) стала Еленой Арсеньевой (Елена Грушко). Настоящий Е. Сухов сумел отстоять в суде права авторства лишь на первый свой роман «Я – вор в законе». Чтобы избежать использования бренда своего имени или имени своего наиболее популярного героя, известные современные писатели занимаются регистрацией этого бренда. Так, Марина Алексеева зарегистрировала свой литературный псевдоним, наряду с товарными знаками «Каменская» и «Настя Каменская» в декабре 2003 года. Как сообщила прессе Александра Маринина, это

сделано ею исключительно с целью защиты от недобросовестного использования её псевдонима.

В свою очередь издатели ради поддержания бренда шли даже на нарушение Закона о печати, заставляя перспективного автора использовать псевдоним и запрещая ему оглашать где бы то ни было свое подлинное имя, Так произошло, например, с Татьяной Поляченко, ставшей известной под брендовым псевдонимом Полины Дашковой. Ее биографическое имя (Татьяна Поляченко) было очень похоже на уже раскрученный издательством «ЭКСМО» брэнд Татьяны Поляковой, поэтому издатели вынудили писательницу сменить имя на псевдоним.

Именно в наиболее узнаваемых авторских брендах массовой литературы, как правило, сохраняется некоторая индивидуальность комбинаций жанровых форм, специфичность сюжетных схем и ключевых героев, наличие юмора и даже иронии. Впрочем, рекламное позиционирование бренда издателями позволяет обойтись и без перечисленных выше атрибутов авторства. В таком случае последним оплотом оригинальности товара становится имя или псевдоним с намертво приставшими к ним рекламными слоганами (например, «Первая среди Лучших» по отношению к Т. Устиновой и т.п.).

В современной массовой культуре имя автора может стать название сначала «серийного» жанра, а затем, после успеха читателей, соответствующей раскрутки СМИ, издателями, концертной деятельности стать основой популярного поэтического бренда. Так, разговорный вариант имени Игорь – Гарик стал использоваться как авторская номинация жанра «гариков» – однотипных афористичных сатирических катренов израильского русскоязычного поэта Игоря Губермана, преуспевшего на ниве современной эстрадной популярной поэзии, хотя его творчество к ней, разумеется, не сводимо.

Само название жанра, в свою очередь, вышло из названия первого поэтического сборника Игоря Губермана «Гарики (Дацзыбао)», вышедшего в Иерусалиме в 1988 г. и названий вошедших в него циклов "Тюремный дневник", "Иерусалимские гарики", "Закатные гари-

ки". Позже они превратятся в самый узнаваемый поэтический бренд автора сначала в Израиле, а затем и в России, где они впервые будут опубликованы в 1992 г. («Гарики на каждый день»). Выход в 2000-х гг. «Новых гариков», «Гариков из Атлантиды», «Гариков предпоследних», переиздание старых «Гариков…», в том числе в виде Собрания сочинений (т.1-2) стал продолжением этого проекта. К сожалению, авторские жанры, которые могли быть номинированы по модели подобного именного образца в честь самих авторов, создавших крайне многочисленные, узнаваемые и легко воспроизводимые тексты небольшого формата с однотипными формально-содержательными чертами (мы имеем в виду узнаваемость и каноничность большинства стихов Д. А. Пригова, моностихов В. Вишневского), так и не стали рыночными «брендами», как это произошло с поэзией Губермана. Разумеется, коммерческий потенциал современной поэзии измеряется совокупным тиражом в десятки, а не сотни тысяч экземпляров, как в прозе.

В современной публицистике имя автора используется по похожему принципу, но с политическими целями. Здесь на первый план поэтической этимологии выходит не жанр, а целевое назначение текста. История жанров уже знает пример, когда публицистический жанр – «памфлет» – был назван по имени одного из авторов – парламентария лорда Памфлета (1668 г.).

Имя автора используется, таким образом, для создания авторского проекта, «бренда», распознаваемого читателями и продвигаемого самими авторами или издателями. В массовой культуре имя автора тоже может стать названием сначала «серийного» жанра, а затем, после успеха у читателей, соответствующей раскрутки СМИ, издателями, концертной деятельности стать основой популярного поэтического бренда. В современной беллетристике и массовой литературе получили широкое распространение авторские проекты, названные по псевдонимам и именам авторов – Макса Фрая, «ФРАМ», (Макс Фрая и издательства «Амфора»), Stogoff Project, в которых последние (т.е. дуэт соответственно С. Мартынчик и И. Стёпина, Илья

Стогов) выступают уже не столько как авторы, сколько как составители и организаторы межавторских тематических сборников. Над заголовками входящих в проект произведений, написанных разными авторами, надстраивается общее имя-бренд, серия, узнаваемая читателями и продвигаемая издателями.

Таким образом, в современной отечественной литературе стратегия авторской мистификации и мультипликации своего имени путем создания псевдонимов обычно конфликтует с брендингом издателей, которые делают ставку на максимальное извлечение прибыли из одного имени-бренда. Умножение имен автора, возможность выстраивания сложной субъектной системы сталкивается в современной литературе с внутренне противоречивой издательскими стратегией порождения все новых псевдоавторов, с одной стороны, и, с другой – ограничения количества «лишних имен», создания устойчивого набора узнаваемых читателями брендов.

ГЛАВА 2
СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА ИМЕНИ АВТОРА В ЯЗЫКЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И РЕЦЕПЦИИ ЧИТАТЕЛЯ

2.1. ИМЯ АВТОРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

В 1998 г. в рамках подготовки экспериментального Словаря русской поэзии XX в. «Самовитое слово» группа исследователей из Института русского языка им. В. В. Виноградова под предводительством известного хлебниковеда Виктора Григорьева (В.П. Григорьев, Л.И. Колодяжная, Л.Л. Шестакова) опубликовали пробную статью «Пушкин», посвященную коннотациям и контекстам самого известного авторского имени. Обычно собственные имена не представлены в словарях, за исключением, разумеется, специальных словарей русской антропонимики («Словарь русских личных имен», «Словарь русских фамилий» и т.п.). Потребность в подобном словаре была очевидна: ведь только в стихах М. Цветаевой имя Пушкина употребляется более 30 раз, не говоря уже о других поэтах Серебряного века и советского времени. Наиболее насыщены именем Пушкина оказались тексты Ахматовой (16 контекстов, 11 эпиграфов) и Цветаевой (3 заглавия). Конечно, была учтена и рифмовка имени поэта (Пушкин и пунш, Пушкин – воздушный и т.п.), и парафрастические наименования (Александр, арап, арапчёнок, атлет, африканец и т.д.). Парафразы и эвфемистические варианты имени довольно распространены: не один русский поэт называл Пушкина «африканцем», а, например, в концовке стихотворения И. Бродского «На независимость Украины» («Будете вы хрипеть, царапая край матраса, // Строчки из Александра, а не брехню Тараса») читатель безошибочно идентифицирует «Александра» как Пушкина, а «Тараса» как Тараса Шевченко, ориен-

тируясь на конфликтное и полемически заостренное содержание текста. Это подтверждают и материалы Русского ассоциативного словаря, где имя Александр ассоциируется прежде всего с Пушкиным.

Важно и то, что в рамках статьи «Пушкин» из этого словаря был подготовлен и раздел, составленный из контекстов стихов самого поэта, в которых его собственное имя в полной форме встречается 8 раз. В «Словаре языка Пушкина» ее вообще не было. В статью современного словаря было включено и гнездо всех производных слов («пушкинист», «Пушкинский дом», «Пушкинский заповедник» и т.д.). Особое место в этой статье могло бы занять производное притяжательное прилагательное «пушкинский», которое явно переходит в разряд качественных, обозначая не только собственно принадлежащее Пушкину, но и значительную часть общекультурных и сугубо индивидуальных смысловых коннотаций, связанных с образом Пушкина и его творчеством (См. «Из грусти пушкинской и средиземной спеси...» О. Мандельштама). К сожалению, составители словаря этого не учли. Не приняли они во внимание и «косвенные», перифрастические самоименования Пушкина, как, например, в «Памятнике…» – «И назовет меня всяк сущий в ней язык». А ведь «Памятник…», переведенный в слово-реакцию («памятник»), как мы убедимся ниже, вызван в русском языковом сознании именно стимулом «Пушкин».

В 2003 г. вышел словарь «Собственное имя в русской поэзии XX века. Словарь личных имен» составленный теми же исследователями. Он включает в себя личные имена и их производные, выбранные из произведений 10 выдающихся русских поэтов: И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой. Принципы составления Словаря соответствуют основной концепции базового «Словаря языка русской поэзии XX века» (Том I. – М.: «Языки славянской культуры», 2001). Он стал как бы приложением к этому словарю, побочным лексикографическим продуктом.

Однако «Собственное имя…» не только вспомогательная, но и вполне самостоятельная работа. Личное имя здесь впервые стало

элементом поэтической речи. Каждая из 3000 статей представляет собой собрание хронологически упорядоченных стихотворных контекстов, дающих возможность судить о ритмике окружения заглавного слова, о приращениях его смысла, особенностях звучания в поэтическом языке эпохи. Разумеется, фамилии поэтов и писателей не составляют основы всего словаря. Однако начало процессу «собирания» поэтических имен в пределах сравнительно небольшой группы произведений было положено, и теперь в сферу внимания лексикографов, возможно, попадут значительно большие по объему массивы текстов. Доступность словаря в сети превращает его в серьезный ресурс контекстов и смыслов авторских имен в русской поэзии.

Тем не менее принципы составления словарных статей и методологии самого «Словаря…» вызывает и немало вопросов. Это словарь в основном контекстов, смыслов, а не значений поэтических имен, что противоречит самим основам функционирования словарей. Однако если взять за основу, например, лексему «Пушкин» и попробовать определить круг ее значений в русском речевом узусе, то мы получим довольно четкий круг устоявшихся значений. В прямом Русском ассоциативном словаре (от стимула к реакции), содержащем нарицательную лексику, этой статьи не было. В обратном порядке словаря (от реакции к стимулу) статья «Пушкин» появилась, показывая, что соответствующие ассоциации или значения у ряда русских слов есть. По материалам на лексему «Пушкин» в обратном словаре Русского ассоциативного словаря [Караулов] среди стимулов, вызывающие такую реакцию, преобладают «поэт» (37 раз), «дуэль» (24 раза), «памятник» (18 раз), «стихотворение» (14 раз), «поэма» (12 раз), Александр (9 раз), «стих» (9 раз), «Лемонтов» (7 раз), «выстрел» (6 раз), «гений» (4 раза), «лирик» (4 раза), «метель» (4 раза), «повеса» (4 раза), «пророк» (4 раза), «стихи» (4 раза), «Толстой» (4 раза), «великий» (3 раза), «Гоголь» (3 раза), «перо» (3 раза), «рифма» (3 раза) и т.д.

Совершенно очевидно, что эти стимулы должны быть объединены в группы по сходству смыслов: к «поэту» присоединяются

«рифма», «Лермонтов», «лирик», «стихи» и т.д., к «гению» – стимулы других классиков – Гоголя, Толстого и роль «пророка». Отдельно должны быть рассмотрены ролевые и биографические образы поэта («дуэль», «пророк», «повеса»), отдельно – наиболее известные заголовки произведений, которые с ним ассоциируются. Первое место, как мы видим, принадлежит здесь «Памятнику…» как главному произведению самоутверждения поэта в культуре и наиболее объемных коннотаций. Итак, значения имени «Пушкин» в русской культуре можно суммировать как: 1) русский сверхпоэт, идеал поэта; 2) один из великих русских классиков; 3) поэт, погибший на дуэли; 4) его творчество – идеал поэзии, лирики; 5) поэт, создавший наиболее совершенные стихотворения и поэмы; 6) поэт, создавший себе памятник особого типа; 7) поэт, создавший множество «прецедентных текстов», с которыми он теперь ассоциируется; 8) поэт, являвший собой противоречивое сочетание повесы и пророка. Этот набор ассоциаций и есть те коннотации, которые сформировались в культуре вокруг имени Пушкина и разделяются большинством носителей русского языка и русской культуры, а теперь функционируют уже в качестве устойчивых значений.

Схожие процессы происходят со смыслами имен персонажей. Автор исследования об истории антропонима Светлана в русской культуре (имени, которое было придумано В.А. Жуковским для одноименной баллады) так описывает процесс «расследования» изменения смыслов имени с начала XIX в.: «Узкий …антропонимический вопрос о происхождении и судьбе имени Светлана оказался исключительно сложным и многоаспектным, в процессе исследования его истории он потребовал многих специальных разысканий. <…> В ходе работы к имени Светлана добавлялись все новые и новые, часто неожиданные и парадоксальные, оттенки и смыслы, меняющие, порою до неузнаваемости, образ первой и главной Светланы – Светланы Жуковского» [Душечкина,2007:10]. Другой пример исследования привходящих коннотаций персонажного имени, получившего значимый интертекстуальный статус в культуре – книга о загадке двуиме-

нности героини «Маскарада» М.Ю. Лермонтова Нины (См. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении». – М., 1999).

Антропонимический комментарий об особенностях использования этого имени перерос в огромное исследование всего ономастического пространства нескольких важнейших для русской литературы произведений. Безусловно, нам необходим словарь таких имен (нетрудно убедиться, что, по крайней мере, имена Екатерина, Елизавета, Евгений и др. имеют не меньшую значимость в русской литературе и культуре), который бы дополнил перспективу составления словаря значений имен русских авторов.

Таким образом, имя автора имеет смысл, но он полностью определяется контекстом, в котором употреблено имя. Образование у имени автора устойчивого и общепринятого значения в литературе и культуре – процесс долговременный, который предполагает консенсус культурной элиты, общества и государства вокруг формирования общезначимых значений имени. Поэтому словарь имен авторов, если не это биографический словарь писателей, должен представлять собой прежде всего систему наиболее важных художественных и наиболее авторитетных литературно-критических контекстов, генерирующих наибольший разброс смыслов.

2.2. ИМЯ АВТОРА В ПАРАТЕКСТЕ И ТЕКСТЕ

Имя автора является одним из обязательных компонентов паратекста, но сейчас его, как правило, не включают в состав собственно заголовочного комплекса, а если и включают, то не рассматривают его в качестве элемента с сильной позицией. Однако так было не всегда: в средневековой литературе имя автора наряду с указанием на место и время написания, оглавлением, краткой аннотацией и т.д. было неотъемлемой частью довольно объемного заголовочного комплекса. Обособление его синкретичных элементов произошло в изда-

тельской практике Нового времени – и имя автора не стало исключением.

Таким образом, в современном подходе к тексту имени автора обычно отказывают в возможности быть текстовым элементом и влиять в той же степени, что и остальные части заголовочного комплекса, на текст. Однако при анализе книги как конкретного издания, в составе которого опубликован данный текст, имя автора учитывается наряду с остальными компонентами паратекста – от оформления внешнего обложки до собственно семантики заголовка.

По аналогии с заголовком, имя, находясь вне основной части текста, тоже может занять абсолютно сильную позицию по отношению к нему. В структуре книги Нового времени это один из первых словесно-визуальных знаков для читателя, находящийся в абсолютно сильной позиции начала: он обычно предшествует заголовку, располагаясь вверху обложки или титула. Это знак не текста, а автора, того, кто хотя и «произвел» текст, но оказался «вненаходим» по отношению к нему. Здесь можно согласиться с Р. Бартом, утверждавшим, что текст безличен, а произведение носит подчеркнуто личный характер – в смысле принадлежности конкретному автору и индивидуального способа своего производства, бытования и, главное, восприятия конкретным читателем (См. ниже о выборе автором варианта своего литературного имени в оформлении первой авторской книги). Несмотря на то, что отношения «имя автора – текст» не относятся к устойчивым, в дальнейшем мы увидим, что имя автора в прямом или «остраненном» виде используется как им, так и нарратором сначала в паратексте, а затем и в тексте.

Первичная дифференциация как произведений, так и текстов в культуре и литературе происходит тоже в соответствии с системой литературных имен, ориентированной на буквенный состав и последовательность самих имен, а уже затем тексты различаются своими заглавиями, как в любом библиографическом описании. В дальнейшем выстраивается ценностное, иерархическое различение литераторов первого ряда – классиков национальной словесности, второго,

третьего и т.д. Имя автора выполняет и интегративную функцию, отсылая к другим его произведениям, обозначая связь с ними. Оно служит дейктическим указателем для читателя и подтверждает его авторское право в отношении интеллектуальной собственности.

Литературное «имя» – это важнейшая часть социального, культурного и символического «капитала» литератора в терминах социологии П. Бурдье. В таком значении «имя» в большинстве европейских языков – метонимия высокой репутации, известности писателя или любого другого деятеля культуры, истории, политики и т.д. (См. значение латинского «nomen» – “славное имя, известность, знаменитость». В разных русских словарях к значениям слово «имя» относят «славу», «известность», «достоинство» – «он приобрел имя», «он человек с именем», «у него было имя», «его имя стало известно», «человек с именем, с большим именем», «ученый, писатель с европейским именем»). Под «приобретением имени» понимается распространение известности писателя, упрочение его авторитетности сначала в узких кругах знатоков литературы, а затем и в более широкой читательской аудитории.

Поэт М.А. Дмитриев, активно участвовавший в литературном процессе на протяжении нескольких десятилетий и знавший толк в формировании литературных репутаций, так суммировал путь «стихотворца»: «Есть люди, которые могут делать все безнаказанно; это, во-первых, те, для которых нет общественного мнения; во-вторых, те, для которых нет потомства. Но стихотворец, самый плохой, не уйдет от его суда. Если *только он печатал, то вспомнится его имя, а имя напомнит, что он был* (курсив наш. – В.М.). Даже о Тредьяковском, а в наше время о графе Хвостове, писали и печатали: а кто напишет и что написать о худом губернаторе? Да и не позволят! От того-то стихотворцы, вообще взятые, лучше других людей; они у всех на виду, на них есть суд современников, для них есть потомство» [Цит. по Муравьев 1985, 3-4]

Цепочка, выстроенная Дмитриевым, неоспорима: художественные тексты, отмеченные именем автора – литературное имя, упомя-

нутое современниками – сохранение этого имени для будущих поколений («потомство») как гарантия сохранения («что он был») того единичного денотата, которого имя обозначает. Условием даже не литературной репутации, а простого наличия денотата у имени автора, таким образом, являются не его актуальное бытие, но некий минимум его собственных текстов и текстов, написанных о нем, которые и воссоздают, заново актуализируют его как единичного, уникального денотата. Семантику имени автора формирует прагматика его восприятия. Соответственно, чем в большем количестве конкретных контекстов используется имя конкретного автора, тем прочнее референциальная связь имени и его носителя, тем потенциально больше и объем коннотаций, связанных с ним. Разумеется, эти коннотации, как и оценка автора, могут быть положительными и отрицательными. Однако даже отрицательная оценка автора, если она связана со сравнительно частым вниманием к нему и, соответственно, использованием его имени, может стать основой литературной «славы» как анти-репутации. Интерес современных исследователей к графу Хвостову зиждется не в последнюю очередь на изобилии «склонения» его имени в негативном контексте в пушкинское время, в том числе – и самим Пушкиным. «Слава», репутация писателя могут быть и «дурной славой», «антирепутацией», с ярко выраженным преобладанием отрицательных коннотаций, относящихся как к собственно творчеству, так и творческому поведению автора.

Для самого писателя на первый план выходит как раз подобный «экстенсионал» имени, простая интенсивность его использования в самых разнообразных контекстах. Это формирует его высокую самооценку. Тем не менее самоидентификация может осуществляться и через противопоставление себя писательскому и литературно-критическому сообществу. В таком случае само обилие негативных оценок воспринимается самим автором как «зависть», досадное и временное непонимание литературной средой, а знаком признания со стороны экспертного сообщества становится как раз сама частота упоминания его имени. Конечно, лучше всего, если она сопровожда-

ется единодушной высокой оценкой. По-видимому, мемуарист в целом верно передает любопытное признание И.А. Бунина: «Единственно, что меня потрясло в его речах и я вспоминаю часто, как цитату из Пруста и Достоевского, это его слова относительно критики, рецензий, отзывов:

- Вот до сих пор еще, а ведь сколько этого было, – услышал я от него раз в «Доминике». – Увидишь свое имя напечатанным и сразу тут, в сердце, – Бунин поскреб щепотью свою грудь слева, – тут почувствуешь нечто похожее на оргазм» [Яновский, 2000:316].

По мере чтения художественного текста реципиентом не только заглавная конструкция как бы вбирает в себя содержание всего художественного произведения, но и имя автора обогащается теми индивидуальными для каждого читателя коннотациями, которые содержатся в произведении. Ситуация аналогична тому, что происходит в тексте с именем персонажа. Если мы говорим о постепенном «раскрытии» имени персонажа, то почему бы не постулировать схожий процесс смыслообразования и для антропонима автора? Когда мы читаем фамилию автора в первый раз или в первый раз встречаем его имя в рецензии критика, слышим его в рассказе знакомого, мы не знаем о нем ничего, кроме имени; но чем больше нам приходится читать, слышать о нем, тем больше его имя наполняется для нас содержанием – сначала индивидуальным, контекстуально-смысловым, затем все более типизируемым.

Уже известное в словесности имя автора, как и заглавие, создает эффект читательского ожидания. Открывая страницы журнала с новой поэмой Пушкина, читатели его времени, знавшие его произведения, отчасти предполагали, с каким текстом, написанным в узнаваемой стилевой манере, они встретятся. Однако эти ожидания, как известно, не всегда срабатывали, автор мог предстать и в новом, неожиданном ракурсе, разрушая систему смысловых стереотипов, сложившихся вокруг него и изменяя систему коннотаций, которые связывались с его именем. Меняя имя на псевдоним, автор тоже отчасти разрушает эту систему, заставляя читателя «узнавать» себя в но-

вом дейктическом знаке. Очевидно, что имя автора – это особый тип антропонима, его денотативный смысл (по сути, простая идентификация читателем автора) гораздо меньше, чем привносимые разными читателями коннотации.

Однако с точки зрения семантики имя автора – знак совсем иного типа, чем название текста. Его отношения с текстом нельзя определить через обычные отношения обоюдной смысловой мотивации, «кодирования» и т.п., как это имеет место по отношению к заглавию. Имя или псевдоним автора, в отличие от него, как правило, не связано с устойчивыми словарными значениями, но может вызывать у читателя еще до начала чтения текста определенные коннотации («нравится» / «не нравится», «хорошее» / «плохое», «приятное / неприятное», «странное» / «обычное», «свое» (например, «русское») / «чужое» («нерусское») и т.д.). Если семантику заглавия творит автор, то его имя «творят» читатели.

Авторские коннотации своего имени, если оно имели место, представляют интерес как попытка публично, для читателя сформировать самооценку, поэтому так ценны сохранившиеся оценки автором в текстах или мемуаристике своего имени с точки зрения его звучания и смыслов. В сопоставимой ситуации вхождения в литературу и самопрезентации для читателя, при относительном сходстве «обычных» русских фамилий двух писателей и идентичности их личных имен инициал последнего полностью устраивает Л. Добычина и неприемлем для Л. Андреева: «В конце зимы, когда у Андреева набралось уже несколько рассказов, ему захотелось их издать отдельной книжкой. Но это было очень нелегко. Как автора его знали только свои люди, до большой публики и даже до издательского уха его имя еще не долетело. < …> Шли месяц за месяцем, а книжку и не думали сдавать в типографию. Андреев все ждал, все надеялся; он придавал большое значение для себя появлению этой книжки. И он был прав, как потом оказалось. Эта книга вывела его сразу на широкую дорогу. Помню, одно время его начинало смущать его собственное имя: Андреев. – Хочу взять себе псевдоним, – говорил он, – да никак не при-

думаю. Выходит или вычурно, или глупо. Оттого и книжку мою издатель не печатает, что имя мое решительно ничего не выражает: «Андреев» – что такое Андреев?.. Даже запомнить нельзя. Совершенно безразличное имя, ничего не выражающее: «Л. Андреев» – вот так автор! – Но ведь есть же писатель Никитин, – возражали ему. – Все его знают, ни с кем не смешивают. Почему не быть теперь писателю Андрееву? – Никитин – это все-таки другое. А вот Андреев – не то. Эти поиски псевдонима кончились тем, что решено было поставить на книге не «Л. Андреев», а «Леонид Андреев». Это казалось ему менее безличным [Телешов]. Мало кому известный в 1920-е годы Леонид Добычин, напротив, выбирает противоположный вариант – с инициалом, но без полного имени: «… я видел замечательную обложку: «Пушкин» – черными, «Письма» – красными. Если б мне такую сделали, то – ах, после этого можно хоть и помирать!

Только «Л. Добычин», а не «Леонид» – , как некоторые мерзавцы неизвестно на каком основании практикуют» [Добычин, 1999:315].

Особенно разнообразны и более индивидуальны ассоциации, которые может вызвать имя поэта у другого поэта-реципиента: «Бальмонт. Брюсов. Только прислушаться к стуку имен. Бальмонт: открытость, настежь – распахнутость. Брюсов: сжатость (ю – полугласная, вроде его, мне, тогда закрытая), скупость, самость в себе.

В Брюсове тесно, в Бальмонте – просторно.

Брюсов глухо, Бальмонт звонко.

Бальмонт: раскрытая ладонь – швыряющая, в Брюсове – скрип ключа». [Цветаева,1994:4:52].

Похожий эффект возникает, когда произведение названо именем героя («Евгений Онегин», «Обломов», «Рудин» и т.п.). Собственное имя автора, не входит, в отличие от имени персонажа, в структуру текста, с одной стороны, с другой – семантически преобразуется в процессе чтения похожим образом, обогащаясь на всем пространстве текста «приращениями смысла». Они возникают, как правило, не внутри текста, а между текстом и читателем, в его привносимых кон-

нотациях. Имя включается в смысловую цепочку, возникающую между текстом и конкретным реципиентом. Другое дело, что, как мы покажем далее, «образ имени» активно используется и в самом тексте, влияя на его смысл. Но это может увидеть лишь внимательный читатель при медленном, тщательном чтении. Использование имени автора, его производных или этимона в тексте относится к маргинальным феноменам поэтики. Однако именно этот процесс формирования внутритекстовой семантики мы собираемся рассмотреть наиболее подробно в последующих главах.

В систему коннотаций, связанных с именем автора, входят и коннотации впервые использованных или придуманных им имен его персонажей. Так, именно с Пушкиным как автором «Евгения Онегина» сцеплены коннотации литературного онима Татьяна («Впервые именем таким // Страницы нежные романа // Мы своевольно освятим»), с Жуковским – имени Светланы (что закрепилось в «арзамасской» системе кличек). Отношения, связывающие имена автора и героя могут быть весьма наглядны, открыты читателю: так, прозрачна референция Лёвина из «Анны Карениной» к имени автора – Льва Толстого, реальный автор не скрывает близости соименного персонажа к своему образу жизни, биографии, оценкам современности и т.д.

Однако автоаллюзивность имени персонажа может принять и более сложный характер. В «Полете» (1914) Л. Андреева героя-авиатора, воплощающего взгляды автора на миссию летчика, зовут Пушкарев, и эта фамилия сейчас ничего «не говорит» читателю. Однако внимательные читатели-современники могли заметить, что это один из псевдонимов Л. Андреева. Сам же писатель использовал его потому, что вырос на Второй Пушкарной улице города Орла. Превращение авиатора в оставшегося на небе «сверхчеловека» мотивировано в том числе и одним из «авторских» имен, данным ему, и символическим статусом названия родного города реального автора (человек из Орла, с Пушкарной улицы – Пушкарев, человек-птица). К сожалению, подобные ассоциативные цепочки связи реального автора и

имени его персонажа, несомненные для самого писателя, оказываются слишком сложными и закрытыми для большинства читателей.

Открытая аллюзивность имени героя – Лёвина в «Анне Карениной» по отношению к Льву Толстому, Эдички – по отношению к Эдуарду Лимонову, Захарки – к Захару Прилепину, Сережи – к Сергею Шаргунову и т.п. может привести как к усложнению таких коннотаций, так и к упрощению, когда автор потеряет свою известную имплицитность, энигматичность по отношению к произведению и его героям, реальный автор вытеснит имплицитного.

Имя автора, как правило, изначально не связано с заглавием отношениями мотивации, иначе мы бы имели дело с эффектом смысловой синонимии или тавтологии. Эта мотивированность образуется после создания и распространения произведения, но остается, как правило, ассоциацией по смежности, ориентиром для читателя. По крайне мере, если связь заголовочного комплекса и текста имеет, в основном, эксплицитный характер, отношения имени автора и текста всегда имплицитны.

Сам выбор имени автора первоначально задан самим автором и обращен, как мы указывали, вовне текста, к читательскому и литературно-критическому сообществам, в котором и формируется его последующий смысл как литературного имени. Заглавие тоже вписано в систему дифференцирующих и аллюзивных по отношению друг к другу литературных названий, т.е. направлено, в сочетании с именем автора, вовне текста, в межтекстовое пространство, с другой стороны, оно обращено и внутрь текста, мотивируя его развертывание. Таким образом, соотношение «заглавие – текст» является постоянной смыслообразующей, метафорической установкой для автора и читателя, в то время как постоянное единство имени автора и текста («имя автора – заглавие») функционирует в системе литературных различений. Эта устойчивая ассоциация, как правило, полного имени автора (фамилия, имя, отчество) с названием помогает различать, с одной стороны, тождественные заглавия произведений, с другой – авторов-однофамильцев.

Итак, корреляция имени автора и заглавия как части текста носит характер метонимии, где обе части поначалу независимы друг от друга, а какое-либо явное их сходство нежелательно или случайно. Поэтому сочетание имени автора и названия текста в потоке речи, как правило, не образует единой синтаксической структуры, хотя такой эффект может иметь место, например, при нулевой связке, сочетании с нарицательным названием, наличии в них общих архисем и сем (Достоевский – «подросток», «вечный муж»; Толстой – «холстомер»; Лермонтов – «герой нашего времени»; ср. некорректность предикации Толстой – «Анна Каренина»). Их объединяет пространственно-графическое примыкание, при котором предикация или дупликация (смысловая или звуковая) нежелательны.

Относительное нарушение разнонаправленности этих смысловых векторов сформировалось в системе авангарда с его самопрезентацией «живого автора», присутствующего, в идеале, не только в тексте, но и в «перформативном» аспекте художественного высказывания. В авангарде отношения «имя автора – текст» могут стать эксплицитными, поэтому имя замещает заглавие или входит в его состав. Если модернисты в своих заголовках использовали «фихтеанское», творческое «я» вне всякой конкретики («Я. Книга совершенного самоутверждения» «Литургия Мне» Ф. Сологуба), то Маяковский сначала усилил эмфатический смысл «самоутверждения» этого «я» (В. Маяковский «Я!», 1913), а уже затем ввел в следующее название свою настоящую фамилию, став автором произведения с заглавием и подзаголовком соответственно «Владимир Маяковский. *Трагедия*». В «Охранной грамоте» Б. Пастернака новация поэта интерпретируется как открытие нового предмета лирики: «И как просто было все это! Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания» [Пастернак,1991: 219]. Остроумие

оценки Пастернака – в мене местами заглавия и подзаголовка, но предмет требует непредвзятого рассмотрения.

Полное дублирование имени и фамилии поэта в этом заголовке корректируется подзаголовком, который уточняет жанр – «трагедия» и превращает имя автора в эстетически преображенное уже всем заголовочным комплексом. Вопреки парадоксу Пастернака, это не трагедия, которая называется «Владимир Маяковский», а автор Владимир Маяковский, который стал «трагедией». Участие Маяковского в монодраматической по характеру постановке трагедии, авторский перформанс еще более усилили эффект эстетического и смыслового «преображения» имени. В изданиях поэта 1920-х годов похожие заглавия будут использованы неоднократно, однако опять-таки со смысловыми уточнениями по времени, художественному модусу, составом персонажей, адресатами: «Все сочиненное Владимиром Маяковским. 1909-1919». Маяковский издевается. Первая книжица сатиры. М.,1922; «Маяковская галерея. (Те, кого я никогда не видел). Пуанкаре, Муссолини, Керзон, Пилсудский» М.,1923; «Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается». М.-Пг., 1923; «Школьный Маяковский» М., 1929.

Новаторство Маяковского поддержали – с гиперболизацией статуса автора в заглавии – эгофутурист К. Олимпов («Феноменально гениальная поэма ТЕОМАН великого мирового поэта Константина Олимпова» (1915), «Третье рождество Великого Мирового Поэта Титанизма Великой Социальной Революции Константина Олимпова Родителя мироздания» (1922), В.Г. Гольцшмидт («Послания Владимира жизни С ПУТИ К ИСТИНЕ»), в 1920-е годы – имажинисты Анатолий Мариенгоф **("Анатолеград" 1920),** Александр Кусиков («Искандарнамэ. *Поэма меня*», 1921), в современную эпоху – Эдуард Лимонов («Это я – Эдичка», 1979, «Подросток Савенко» 1983), Нина Садур («Сад» 1996) и др.

Как мы видим, эффекта дублирования ни в одном из названий нет: заглавие уточняет смысл личного имени или фамилии автора с точки зрения теоморфного статуса автора («ТЕОМАН», «Родитель

мироздания», «Рождество», «Послания…») или его собственно поэтического статуса «гения» («Великий Мировой») восточных коннотаций имени (Искандар) или его фамильярно-карнавального варианта (Эдичка), жанра текста («намэ»), модуса художественности, хронотопа («град», «сад»), особой открытости самопрезентации и т.д. Даже будучи очевидным образом связано с автором, заглавие становится значимым предикатом одного из его имен, прежде всего в аспекте эстетической трансформации или даже деформации этого имени (Анатолий – Анатолеград, Александр – Искандар, Эдуард – Эдичка, Садур – Сад). Очевидна и разность биографического имени писателя (Савенко) и его литературного псевдонима (Лимонов). То же происходит и с лирическими зачинами: современная поэтесса Вера Павлова начинает свое стихотворение фамильярным вариантом своего имени («Я, Павлова Верка // Сексуальная контрреволюционерка…») и этот лирический зачин становится аналогом заглавия лирического стихотворения.

Внутри текстов футуристских и имажинистских поэм и книг с подобными названиями, построенными на обыгрывании имен авторов, возникали и системы заголовков отдельных разделов или стихов («Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Маяковский в небе», «Вознесение Маяковского», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам» в поэме «Человек» Маяковского), в «Посланиях…» Владимира Гольцшмидта – «Последняя вера Влади-мира в Миру», «Тост Владимиру жизни произнесенный 27 мая 1919 г.», «Памятник Владимира жизни поставленный собственно ручно в г. Москве 12 апреля 1918 г.»

К варианту неявной, имплицитной мотивации имени и названия (по приниципу звукового анаграммирования и реальной или поэтической этимологии самого имени) относятся в основном заголовки и лирические зачины, выполняющие функциональную роль заголовков в реалистических («История лейтенанта Ергунова» И.С. Тургенева, «Холстомер» Л. Толстого, «Подросток» Достоевского) и модернистских произведениях («Победа Смерти» Ф. Сологуба, «Anno

Domini» Анны Ахматовой, «Покорность» и «Больная земля» Н. Гумилева, «Осень», «По-осеннему кычет сова…», «Весна» С. Есенина и др.). В первой парадигме отношения мотивации скорее внеинтенциональны, тогда как во второй – скорее обусловлены авторской волей, сознательной автоаллюзивностью. Самой проблемной в плане доказуемости является мотивация заглавий системой инициалов автора («Встречи с ЛИз», «ЛИДия» Л.И. Добычина, «Записки воЛоНТера» Л.Н. Толстого).

В авангарде возможен и другой вариант: имя автора теряет в чужом тексте статус собственно имени, превращаясь в заглавие и упраздняя его. Наивный рассказчик «Города Эн» Л. Добычина помещает фамилии классиков в кавычки, они становятся заместителями заглавия: «Теперь я уже не писал этих писем. Как демон из книги “М. Лермонтов”, я был – один» [Добычин, 1989: 83]; «– Она, – посмеялся он, – думала, будто ваша фамилия – Ять. – Оказалось, что есть книга «Чехов», в которой прохвачены телеграфисты, и там есть такая фамилия» [Там же: 51]; «– Ты читал книгу «Чехов»? – краснея, наконец спросила она» [Там же: 54]; «Я много читаю. Два раза уже я прочел «Достоевского». Чем он мне нравится, Серж, это тем, что в нем много смешного» [Там же: 72]. «Остраняя» типичный для русского романа круг чтения рассказчика, Добычин нарушает правила сочетания фамилии автора и названия его произведения, разрывая тем самым их генетическую связь как творца и творения, что в русском языке выражено грамматическим смыслом родительного падежа. В четвертом контексте употребление имени автора с кавычками, марикирующими обычно заглавие, «остраняет» обычную генетивную конструкцию. Номинативные словосочетания «книга «Лермонтов», «книга «Чехов» нарушают не только нормы русского языка, но и нормы отношения к писателям как авторам («родителям») произведений, превращая имя автора в функционального заместителя заглавия. Другой вариант, распространенный в названиях постмодернистской и массовой литературы – переиначивание узнаваемого имени или инициалов автора при сохранении названия текста, замена его

псевдонимом или даже именем его персонажа («Идиот» Федора Михайлова, «Анна Каренина» Льва Николаева, «Чайка» и «Гамлет» Б. Акунина, «П. Ушкин» Олега Негина (О. Негина).

Хотя имя автора по аналогии с обычным антропонимом соотносится с конкретным денотатом, – самим писателем, носителем имени, в семантическом плане оно, в отличие от обычного антропонима, не может полноценно функционировать без соотношения с целым рядом текстов, написанных данным автором и, особенно, о нем. В современной культуре, где электронная публикация авторских текстов не представляет особой трудности, множество уже изданных «произведений» остаются лишены полноценной оценки. Лишь в масштабе достаточно обширной и типизируемой читательской и критической рецепции, которая фиксируется в графическом виде, можно говорить о начавшемся процессе смыслообразования вокруг имени автора того или иного текста.

Достаточно сравнить в этом контексте соотношение референции просто «Пушкина» и «поэта Пушкина». Первое имя теперь воспринимается на фоне второго, «главного» Пушкина, русского культурного героя, как это было, скажем, некогда в архаичной системе имен. Со вторым именем у носителей русской культуры связано множество устойчивых и индивидуальных коннотаций, главную роль в формировании которых играет подвижная сумма общих знаний, индивидуальных мнений, оценок, ассоциаций, связанных с творчеством, биографией поэта, его значением для русской культуры и социума, которая наличествует у большинства жителей России. Несомненно, что лексема «Пушкин» имеет одну из самых объемных семантик (если не самую объемную) среди русских авторских имен. Имя «Пушкин» жестко связано со всем известным денотатом и отрывается от него лишь в просторечной и разговорной идиоматике (где ее значение, кстати, – «никто» – подарок для Борхеса с его эссе о Шекспире).

Совокупность коннотаций литературных имен в виде общих и индивидуально-творческих ассоциаций должна отражаться в ассоциативных словарях или словарях особого типа. В них должны преж-

де всего учитываться коннотации имени, возникающие в текстах писателей и поэтов – в первую очередь самого автора, затем – современников, включая и союзников, и поэтических оппонентов. Далее наступает черед потомков, последователей. Разумеется, довольно значительная часть писательских имен теряет коннотации, которыми оно обладало в восприятии современников, и часто требуются серьезные усилия критиков, литературоведов, культурологов, чтобы вернуть имени хоть какой-нибудь ассоциативный смысл. Некоторые имена остаются лишь в словарях писательских имен, они «говорят что-то» лишь специалистам по истории литературы. В литературе XX и XXI в. из-за резкого роста числа литераторов в печати и в сети их имена вообще пропадают в быстро обновляющемся потоке информации и зачастую становятся известными в небольшой читательской «нише», референтной аудитории. Поэтому, как правило, объемную коннотативную семантику в культуре и литературе имеет лишь небольшое число имен. Чем выше компетентность читателя и критика, тем больше набор коннотаций, которые связываются у него с литературными именами, тем шире сам репертуар этих имен. В конечном счете, по мере отдаления времени существования писателя как реального денотата имени, возрастает роль коннотативной составляющей семантики его имени, а в культуре формируется смысловая иерархия, обусловленная литературной и культурной репутацией писателя. Происходит как бы вторичная денотация, где индивидуальные коннотации порой минимальны, а писатель получает статус «вечно» существующего объекта.

Таким образом, коннотации имени может предложить и сам писатель, используя разнообразные контексты своего имени. Так, например, Пушкин, достаточно много рефлектировавший о значимости своего родового и литературного имени, в стихах был склонен чаще всего к фамильярной самооценке:

Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою,
С любовью, леностью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-богу, добрый человек

[Пушкин,1985:1:93].

Часто цитируемое определение коннотаций имени поэта, которое принадлежит Блоку, развивает именно эти авторские смыслы: «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними – это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта – не легкая и не веселая; она трагическая» [Блок,1960:160].

У Ходасевича имя Пушкина становится главной ценностью русской интеллигенции: «И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, **каким именем нам аукаться,** как нам перекликаться в надвигающемся мраке» [Ходасевич,1994:84]. Другие поэтические коннотации и предикации могут носить гораздо более индивидуальный характер: «Пушкин – тога, Пушкин – схима, // Пушкин – мера, Пушкин – грань…// Пушкин, Пушкин, Пушкин – имя // Благородное… //» [Цветаева, 1990:413].

Однако чаще имя Пушкина ассоциируется со статусом Поэта и с полнотой обращенных в будущее смыслов существования русской нации и русской интеллигенции. Основной набор этих коннотаций, сформировавших и общеязыковые значения имени, общеизвестен: «наше все» у А. Григорьева, зеркало русского духа и природы у Гоголя ("Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа,

русская душа, русский язык, русский характер отразились в той же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла" [Гоголь, 1959:6:33]), пророк у Достоевского, «начало всех начал», «гигант» у М. Горького. В современной русской поэзии началась, напротив, демифологизация Пушкина с приписыванием имени поэта абсурдных значений или негативных коннотаций: «Внимательно коль приглядеться сегодня // Увидишь, что Пушкин, который певец // Пожалуй скорее, что бог плодородья // И стад охранитель, и народа отец» [Пригов,1989:225]; «Бессмысленный и беспощадный Пушкин» [Емелин,2003:106].

В «Памятнике», не используя саму полную форму имени, («И назовет меня всяк сущий в ней язык»…), Пушкин развернул смысловую перспективу будущей значимости своего имени. Оно становится именем с неограниченной коннотативной семантикой и прочной, «долговечной» денотативной, которая наращивается за счет возрастания значимости творчества. Исчезновение денотата литературного имени, таким образом, не приводит к исчезновению самого имени, поскольку сохраняется оно само, а в отдельных случаях – это, как правило, относится к именам национальных классиков литературы, его коннотации сохраняются и могут стать общеязыковыми значениями, которые разделяются большинством знающих русскую культуру носителей языка.

Коннотативная семантика имени автора может быть связана и с набором негативных оценок и соответствующих смыслов («отвратительный», «неприятный», «ужасный», «страшный» автор и его произведения и т.п.). Актуальность имени с такими коннотациями, его сохранение в будущем культуры гарантировано ничуть не менее, чем для имен с сугубо положительной смысловой окраской. Л. Андреев, подводя в 1918 г. итоги своей литературной деятельности, достаточно точно определяет главный смысл своего писательского имени в начале 1900-х годов, когда он «пугал» читателей интеллектуальными триллерами наподобие «Бездны», «Тьмы»: «Мне не было полных двадцати лет, я не писал еще никаких сочинений, кроме гимназиче-

ских, и все это было бы простой бравадой со стороны провинциального юнца, начитавшегося Гартмана, если бы… не дальнейшее. Как мог мальчишка так крепко сложиться, так ясно, хоть и наивно, начертать свой путь? Страшное некогда имя Леонида Андреева было осуществлением этой ребяческой мечты» [Цит. по Тамарченко,1995:380-381]. Андреев имеет в виду свою «программу-максимум», занесенную в дневник в 1891 г.: «Я хочу быть апостолом самоуничтожения. Я хочу в своей книге подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную природу. Я хотел бы, чтобы человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтобы она действовала на него, как дурман, как страшный сон, чтоб она сводили людей с ума…» [Тамарченко,380]. Репутация Андреева как наводящего страх на читателя автора (фразу «Он пугает, а мне не страшно» приписывали самому Л. Толстому) характерна не только для начала XX в., но актуальна и по сию пору.

Право первым вводить и закреплять коннотации своего литературного имени в виде публичных самооценок, программных заявлений, автокомментариев, ставших частью художественных текстов, принадлежит, бесспорно, самому автору. В условиях отсутствия развитой литературной критики, сколько-нибудь авторитетных оценок, которые могли бы быть приняты читателями, на передний план выходит самооценка своего имени самим автором. Такая ситуация обычно складывается в конфликте новаторской поэтической системы с более консервативным литературным сообществом (это случай, например, Маяковского с его гипертрофированной рефлексией коннотаций своих разных имен – «Володя», «Маяковский», «Владимир Маяковский»).

В таком случае на первое место в поэзии самого автора выдвигается не традиционный для прежней парадигмы лирический герой, а именно «новый поэт» с его именем и авторской самооценкой. Так, в лицейских стихотворениях А. Дельвига появляется новый для литературы образ поэта-«ленивца». От жанра торжественной «Пиндаровой» оды, пиетета по отношению к Державину он переходит к малым

«домашним жанрам» горацианской оды, анакреонтической песни, альбомной записи, дружеского послания, элегического дистиха. В этом контексте имя самого поэта вводится в контексте утверждения нового статуса поэта, далекого от роли «одописца» недавней литературной эпохи. Он программно предпочитает частное идиллическое пространство публичному:

Блажен, кто за рубеж наследственных полей
Ногою не шагнет, мечтой не унесется;
Кто с доброй совестью и с милою своей
Как весело заснет, так весело проснется;

Кто молоко от стад, хлеб с нивы золотой
И мягкую волну с своих овец сбирает
И для кого свой дуб в огне горит зимой
И сон прохладою в день летний навевает.

Спокойно целый век проводит он в трудах,
Полета быстрого часов не примечая,
И смерть к нему придет с улыбкой на устах,
Как лучших, новых дней пророчица благая.

Так жизнь и Дельвигу тихонько провести.
Умру – и скоро все забудут о **поэте**!
Что нужды? я блажен, я мог себе найти
В безвестности покой и счастие в Лилете!

[Дельвиг, 1999:31].

Новая система условностей, как мы видим, не предполагала биографической или локальной конкретности. Возлюбленная юного поэта – тоже некая условная Лилета. После «Привратника» Державина, построенного на различении имен двух Державина, можно было выбирать систему смыслов, связанных многообразием державинских ролей «отставного поэта», поэта-пророка («Одна мне рифма – древний Навин»), «народного правителя». Еще до поступления на госу-

дарственную службу Дельвиг создал обаятельный образ счастливого поэта-«отставника» («бедный Дельвиг»). Инициатива формирования смысла имени, принадлежащая литературной критике, переходит к автору:

Вот бедный Дельвиг здесь живет,
 Не знаем суетою,
Бренчит на лире и поет
 С подругою-мечтою.

Пускай невежество гремит
 Над мудрою главою,
Пускай и эгоизм кричит
 С фортуною слепою,–

Один он с леностью живет,
 Блажен своей судьбою,
Век свой о радости поет
 И незнаком с тоскою.

О счастии не говорит,
 Но счастие с тобою
Живет – и будет вечно жить
 И с леностью святою!

[Там же: 20].

В типологически схожей ситуации оказалась русская поэзия 1990-х годов в силу прихода в литературу необычных для читателя поэтов и «ухода» традиционной литературной критики. Метапоэтическая позиция, поневоле занятая поэтами, превратила их в «критиков», навязывающих образы и оценки самих себя читателям. Поэтому имя или система имен, представляющих поэта в литературе, используется им самим необычно интенсивно. С другой стороны столичным поэтам, о которых пойдет речь, был прекрасно известен авторский проект Д.А. Пригова – создать имидж великого Поэта в новую эпоху

постмодернизма. Собственное поэтическое имя при этом использовалось Приговым весьма интенсивно.

В попытке утвердить новый образ поэта в во внутренне противоречивом сочетании ролей искреннего «лирического героя» и «великого поэта» столичные поэты в 1990-е годы обратились в том числе и к образу своего литературного имени. Наиболее часто стало использоваться сочетание фамильярного варианта имени, включающего поэта в среду его персонажей и читателей, с полным литературным именем. Последнее соотносится с внутрилитературной системой коннотаций, обозначающих его место в литературе.

Так, в цикле из пяти стихотворений наиболее типичного для 1990-х московского поэта Дмитрия Воденникова «…Мама! и как так случилось …» его образ представлен в двух накладывающихся друг на друга ракурсах – интимно- поэтическом, в узком кругу поклонников, где автор предстает скандальным, но своим, «родным» для читателей и знакомых («Дима»), а также в имидже известного современного поэта («…что я – написавший свои знаменитые книги…» [Воденников,2006:13]), который уже не может обойтись без саморекламы, «пиара». Поэтому в одном цикле сходятся два имени – фамильярное «Дима» и более значимая для литературы фамилия, но в «остраненном» графическом варианте апеллятива:

вдруг засмеялся,
потому что опять-таки вспомнил:
и своё прошлогоднее пьяное зимнее буйство,
и себя самого – в окруженье каких-то подонков,
и мужские, надёжные руки подоспевшей охраны,
но главное -
голос,
ЖИВОЙ ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ голос,
с таким неподдельным участьем спросивший меня:
"Ну, что, Дима, уже не можете – без скандала?"
Ну, почему же – МОГУ.

<…>

будет, будет тебе
твой обещанный праздник:
этот буйно помешанный прах
легендарная пыль
черемуха счастья
бесстыдно раскрытая жизнь
ВЕСЬ ЭТОТ ГРУБЫЙ АПРЕЛЬСКИЙ
БЕССМЕРТНЫЙ ПИАР
вечный воденников

[Воденников,2006:43]

Сочетание строчных букв, изображающих и выделяющих «пиар» в пространстве текста, контрастно самоумалению в апеллятиве. С другой стороны, эпитет «вечный» возвращает имя Воденникова в привычное поэтическое поле словесных памятников «долговечнее меди».

Типологически схожие коннотации системы своих имен находим и в текстах классика современной женской поэзии 1990-х Веры Павловой. На ее персональном сайте (http://www.verapavlova.ru/) посетителя встречает «визитная карточка»: под постановочной фотографией поэтессы расположены два стихотворения, которые представляют собой поэтические манифесты, а внутри них – соответственно два варианта литературного имени – снижено-фамильярный, авангардистски-провокативный («Верка»), характеризующий поэтессу как автора эротической и тем самым скандальной темы – и в традиционно-возвышенном духе, в стилистике прижизненной автоэпитафии:

Я, Павлова Верка,
сексуальная контрреволюционерка,
ухожу в половое подполье,
иде же буду, вольно же и невольно,
пересказывать Песнь Песней
для детей. И выйдет Муха-Цокотуха.
Позолочено твоё брюхо,
возлюбленный мой! ;

Река. Многострунная ива.
Кузнечики. Влажный гранит.
На нём – полужирным, курсивом:
Здесь Павлова Вера лежит,
которая, братья-славяне,
сказала о чувствах своих
такими простыми словами,
что кажется – вовсе без них.

Другой яркий поэт 1990-х гг., безусловно, открывший новые горизонты «искренности в литературе», – Борис Рыжий – создал вдобавок и миф о себе как о певце криминальных окраин постсоветского Свердловска. Поэтически изображая среду своих «корешей», вмещающую в себя и поэта-гусара Олега Дозморова, и бывшего десантника Серегу Мельника, и многих других «непоэтических» персонажей, Борис Рыжий становится для них «Борей», как и его собеседник, в данном случае «Серега Мельник»:

Мне говорил Серега Мельник:
«Живу я, Боря, у базара.
Охота выпить, нету денег –
к урюкам валим без базара.
[Рыжий, 2004:150].

В дргом стихотворении литературное имя Рыжего использовано при создании парадоксального сниженно-возвышенного образа поэта, где роль «первого в городе поэта» облагораживает «есенинский» имидж скандалиста и пьяницы. Поэтому стихотворение называется «Ода» построено в стилистике иронического смешения высокого и низкого. Местная знаменитость, поэт-пьяница увиден извне и оценивается приговскими «милицанерами». Характерно, что блюстители порядка не анонимны и снабжены даже более развернутыми характеристиками, чем спящий поэт:

Ночь. Звезда. Милицанеры
парки, улицы и скверы
объезжают. Тлеют фары
италийских «жигулей».
Извращенцы, как кошмары,
прячутся в тени аллей.

Четверо сидят в кабине.
Восемь глаз печально-синих.
Иванов. Синицын. Жаров.
Лейкин сорока двух лет,
на ремне его «макаров».
Впрочем, это пистолет.

Вдруг Синицын: «Стоп, машина».
Скверик возле магазина
«соки-воды». На скамейке
человек какой-то спит.
Иванов, Синицын, Лейкин,
Жаров: вор или бандит?
жи
Ночь. Звезда. Грядет расплата.
На погонах кровь заката.
«А, пустяк, – сказали только,
выключая ближний свет, –
это пьяный Рыжий Борька,
первый в городе поэт».

[Там же:149-150].

В современной поэзии проявляется тот же принцип изображения своего имени, с которого начиналась еще предромантическая русская поэзия: автор предстает в двойственном облике – с одной стороны, участника непоэтического сообщества – этому соответствует фамильярное имя, с другой – поэта, резко выделяющегося в своем поэтическом сообществе и социуме своим особым статусом (пиаром, соотесенностью с вечностью – как у Воденникова, необычно «просты-

ми словами» – как у Павловой, неоспоримым лидерством среди местных литераторов – как у Рыжего).

Таким образом, экспрессивность авторского имени, создающаяся взаимодействием его семантики и семантики текста, содержит коннотации, которые имя (прежде всего фамилия) утрачивает в обыденной коммуникации. По крайней мере, тексты автора и тексты, вступающие в диалог с ними, эти новые или привходящие смыслы привносят и затем сохраняют. С теоретической точки зрения можно восстановить коннотации любого имени, но для этого нужна опора в виде мемуаров об этом человеке, его писем или писем к нему и других документов, сохранивших его следы в коммуникативном пространстве, причем обязательно с ракурсами «от себя» и «со стороны». Доэлектронная коммуникация давала шанс на сохранение такой информации очень незначительному числу людей. Сегодня, в начале XXI в., очевидна иная проблема: дистинктивная, различительная функция имени реализуется в ущерб интеграционной, сплачивающей. Дело в том, что литературных имен и сопутствующих им текстов слишком много, они выпадают из общего пространства культуры в отдельные страты, сектора. Их коннотативная семантика реализуется только «в своем кругу», порой предельно узком.

Коннотации имени писателя складываются в результате сложного взаимодействия различных дискурсов. Это прежде всего дискурс самого автора, обыгрывающий смыслы имени (не оказывающий, впрочем, первостепенного воздействия на значимость имени); дискурс литературной критики, писателей, литературоведения – назовем его дискурсом «экспертного сообщества», авторитетов литературы – этот дискурс наиболее влиятелен в формировании литературной репутации и «имени»; дискурс читателей – в наше время он стал реальностью и фиксируется благодаря электронной системе распространения и хранения текстов; дискурс авторитетов общества – политиков, деятелей культуры, философов; дискурс СМИ, транслирующих, как правило, чужие мнения и потому опирающийся на все перечисленные выше. Накопление положительных коннотаций приводит к вторич-

ной денотации – закреплению имен классиков как «вечно живых», актуальных в коммуникации и культуре сегодняшнего дня с более фиксированными, чем в их литературную эпоху, смыслами. Однако этот процесс воспринимается как «омертвение», сужение поля возможных коннотаций, для их оживления нужны нетривиальные, новые интерпретации, меняющие или сам набор, или общую оценку автора.

Можно напомнить комментарий Ахматовой, которая превращает имя Пушкина в харизматический центр всей его эпохи, предикации имени поэта предельно расширяют его смысл: «Через два дня его дом стал святыней для его Родины, и более полной, более лучезарной победы свет не видел.

Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий.

Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово "Пушкин"». <… > И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный aere perennius» [Ахматова,1990:109-110]. «Нерукотворный памятник» понимается Ахматовой действительно по-пушкински – как распространение его имени («И назовет меня…») и преобразование имени в предикат.

Магичность, потенциальная мифологичность имени автора, по Ахматовой, в поэтическом языке настолько велика, что приводит к упразднению или редуцированию других коррелирующих с ним имен и названий. Вся система исторических имен эпохи – прежде всего антропонимов и топонимов определяется через одно, центральное имя поэта, этот же процесс затрагивает и предметную среду – референты не только имен, но и вещей, зданий, интерьеров соотносятся не сами с собой, но с Пушкиным. Референциальная их отнесенность коренным образом меняется. «Победа имени» изображается как победа поэтического семиозиса над мимезисом, интертекстуальности, стянутой к прецедентным текстам и «прецедентному имени», над полнотой и объективностью исторической реальностью. На этот же процесс распространения ее собственного имени как в поэтическом, так и затекстовом пространстве втайне надеялась и сама поэтесса, отсюда кокетство строчек наподобие следующих: «Теперь меня позабудут, // И книги сгниют в шкафу. // Ахматовской звать не будут // Ни улицу, ни строфу» [Там же:270]. Коннотации, контекстуальные смыслы литературных имен доэлектронной письменности можно описать, опираясь на сложившиеся литературные репутации и наиболее авторитетные контексты.

2.3. ИМЯ АВТОРА В ИНТЕРТЕКСТЕ

В последующих параграфах мы переходим к анализу взаимодействия этимонов имени автора и текста. В отличие от полного имени автора, смыслы этимона имени имеют символический, связующий характер, они обычно двуплановы. Интерпретация этимонов как скрытых, имплицитных знаков автора является во многом герменевтической проблемой «угла зрения», позволяющего увидеть многоплановость речевых элементов произведения. Поэтический этимон семантически двойственен: с одной стороны, он становится неотъемлемой, хотя и не самой значимой, частью семантики полного имени автора, с другой – он остается элементом семантики текста, как пра-

вило, ее денотативной составляющей. В первом аспекте он соотнесен с уникальным денотатом, во втором – с «типовым». Так, «пушка» как этимон родового имени поэта Пушкина, внутритекстовая аллюзия, участвует в формировании его репрезентации в качестве автора и поэта, но она же как элемент словаря и текста соотносима соответственно с абстрактным денотатом (пушка) и конкретным референтом (кавказская пушка, пугачевские пушки и т.п.).

Интерпретация имени другого автора как следствие литературной полемики, спора, осознанной или неосознанной преемственности в той или иной степени может быть свойственна всем индивидуальным и историко-типологическим вариантам авторской экспрессивности. Она значима прежде всего для интертекстуальных отношений авторов. Особенно характерна подобная интерпретация для пародии и жанров литературных фельетонов, памфлетов, обыгрывающих, как правило, прежде всего наиболее выразительные черты авторского стиля, тем, персонажей. В такие тексты встраиваются либо прямые номинации осмеиваемого автора / авторов, либо аллюзии на него / них, нетрудные для опознавания. Мы рассмотрим подобные контексты в разделах, посвященных Ломоносову, Гоголю, Гумилеву, отмечая сейчас, что это, как правило, наиболее распространенный вариант использования этимона чужого имени.

Здесь мы остановимся на роли присвоения чужого имени или узнавания своего в интертекстуальных отношениях текста и претекста. На первый план выходит тождество или опознаваемая схожесть двух имен – персонажа и автора. Конечно, простейшим вариантом такого отношения становится использование своего имени как персонажного в тексте самого автора (Державина, Дельвига, Пушкина и т.д.), предполагающая определенную степень эстетического отчуждения и проникновенности одновременно: реальный – автор и вдвигается в свой лирический космос, и теряет себе там, став «иным», «другим». Другой вариант такой интерпретации – уже упоминавшаяся нами эксплицитная автоаллюзия наподобие «Лёвин – Лев Толстой», не оставляющая сомнений в близости героя и автора. Более

сложным представляется вариант имплицитной автоаллюзии типа «Пушкарев – Леонид Андреев», где для правильного истолкования «альтер эго» необходимо выстроить цепочку «родившийся на Пушкарской улице – Пушкарев – Андреев».

Наше внимание в данном случае привлекает самый сложный и имплицированный вариант взаимодействия имен автора и персонажа. Это процесс воздействия имени героя или простого наименования персонажа одного автора на писательское имя, произведение, репутацию, творческое поведение другого автора. Отношения имен здесь те же: от полного тождества до опознаваемого и мотивирующего сходства.

Мы рассмотрим: 1) процесс «узнавания» и закрепления своего образного этимона в чужом претексте в процессе перевода; 2) легендирование автора относительно имени героя анонимного по способу бытования и авторства изустного произведения, легенды; 3) интерпретирующую идентификацию имени автора и персонажа другого автора. Акцент на интерпретирующей функции этимона имени в интертекстуальных отношениях позволяет объединить тексты и авторские художественные миры, которые при историко-типологическом подходе оказались бы в разных литературных эпохах.

2.3.1. Этимон имени автора в номинации чужого персонажа: Жуковский и Грей

Черты, присущие Жуковскому как переводчику, были определены и самим поэтом («...У меня почти все чужое или по поводу чужого, – и все, однако, мое» [Эткинд, 1973: 55]), и авторами классических работ по переводу: «В его переводах присутствует прежде всего он сам, и его талант не в перевоплощении, а в верности самому себе» [Там же: 55]; «Остро понятая своеобычность иностранных поэтических культур и тем более поэтических личностей нивелировалась во всепоглощающем индивидуально-лирическом мире Василия Андреевича Жуковского» [Там же: 110]. Однако все интерпретации его пе-

реводческой практики построены на тщательном анализе мельчайших подробностей конкретного перевода вкупе с моделирующей избирательностью отношения к «чужому» поэту. Категория присвоения переводимого через знаки имени переводчика еще не была объектом теоретической рефлексии.

Освоение чужой поэтической культуры или конкретного текста через собственное имя можно уподобить освоению ребенком окружающего мира, только, конечно, на стадии неизмеримо большего развития речевых и образных способностей. Ю.М. Лотман отмечал «стремление ребенка расширять сферу собственных имен, вводя туда весь круг существительных” и одновременно табуировать для «чужих» свое детское имя» [Лотман, 1992: 56]. Еще более осложняет процесс апроприации семантическая разница собственного и нарицательного, единичного и абстрактного денотата. Нахождение посредством этимона собственного имени своего в чужом и перевод нарицательного в свое собственное представляется нам одной из самых важных проблем перевода. В варианте переводов Жуковского эта проблема становится еще и проблемой вхождения конкретного поэта в пространство литературы, утверждения значения своего имени.

История усыновления поэта А.Г. Жуковским хорошо известна. Этимон «случайной» фамилии прозрачен и восходит к ономатопее – имени, подражающему конкретному звуку, который издают различные насекомые, в первую очередь жук. Как объясняет “Краткий этимологический словарь”, «жук» и «жужжать» имеют в своей основе этот звук: «Образовано с помощью суф. -къ от звукоподражательного жу» [Шанский, 1971: 149]; «Образовано от «жузг» – жужжание s Существительное «жузг» – образование посредством суффикса -згъ от звукоподражательного жу-» [Там же].

Однако некоторые факты круга чтения Жуковского заставляют отнестись вполне серьезно к тому, что мы пока назовем символикой насекомого. Так, во время учебы в Благородном пансионе одним из обязательных чтений будущего поэта было чтение двенадцати томов протестантского проповедника Х.Х. Штурма, изданных в переводе на

русский язык Н.И. Новиковым двумя сериями в 1787 – 1789 гг. («Беседы с Богом, или размышления в утренние часы на каждый день года», «Беседы с Богом, или размышления в вечерние часы на каждый день года»). Приведем образное резюме этого сочинения, составленное биографом поэта, известным писателем-модернистом Б.К. Зайцевым: «Жуковский читал, значит, и сам, и другим мистические толкования Христофора Христиана Штурма, одного из последователей Клопштока. Это – хвалебные гимны Творцу. Величие Бога в природе: гусеница, муравей, «обыденная муха». Жизнь моря, красота лугов, гром и т.п. – все проявление и обиталище Бога» [Зайцев, 1993, III: 179]. Возможно, мистично настроенный Зайцев заметил в Штурме то же, что и Жуковский. Тварная дробность сотворенного мира естественно концентрировалась в образах насекомых, отражавших образ самого Бога. Уже здесь Жуковский мог найти ту глубинную ассоциацию, которая стала значима для его первых шагов в литературе.

Жуковский участвует в издании рукописных журналов с комичными «насекомоподобными» названиями – «Мишенская вошь», «Мишенский скорпион», не в последнюю очередь обыгрывавшими имя своего основного автора. Позже Жуковский будет издавать и домашний журнал «Муравейник». В арзамасском кругу Жуковский наделяет столь же веселым энтомологическим именем Пушкина: «Ты уверяешь меня, Сверчок моего сердца, что ты ко мне писал, писал и писал – но я не получал и не получал твоих писем» [Жуковский, 1987: 367].

Ранее, определяя в своих дневниках элегическое настроение вечера (излюбленного времени самого жанра) и его звуки, Жуковский признается: «Вечер после захождения солнца и утро перед его восхождением одинаковы – но чувствительна разница в живости самого чувства: в первом случае чувствуешь усыпание природы, отдых; во втором пробуждение! <…> По настоящему чувствуешь себя, только самого себя и в физической, и в нравственной природе! Она только то, что мы сами! И в шуме вечернем нет многого, что находим в шуме утреннем! Первый есть шум утихающий, последний шум начина-

ющий. В первом многие голоса умолкают, в последнем беспрестанно новые прибавляются, так, как и самые предметы, получающие новую форму с прибавлением света. Это всеобщее, смешанное жужжание (которое так живо и пленительно весною) кажется вообще молитвою» [Там же: 331].

Совершенно очевидны не только воздействие мира звуков в переводе Греевой элегии, сделанном тремя годами раньше, но и особая «сакрализация» звуков, которые издают насекомые. Жуковский видит в издаваемых ими звуках своего рода гимн Богу, литургию природы. Здесь эти звуки безличны и не конкретизированы, но с точки зрения внутренней формы имени самого автора они указывают на его персональный диалог с Богом: Жуковский слушает жужжание природы как выражение внутреннего мира человека – «они только то, что мы сами!».

Вечернее состояние духа и природы – не только славословие Творцу, но и откровение собственной судьбы, ее тайные знаки. Повышенная чувствительность поэта наполняет их смыслом: «1 июля 1805, ввечеру. Я нынче в каком-то приятном расположении. Не думал ни о чем, задумчив. Мне приятно было смотреть на отдаления, покрытые вечерней тенью. Эта неясность и отдаленность всегда имеют трогательное влияние на сердце: видишь, кажется, будущую судьбу свою неизвестную, но не совсем незнакомую. Какое-то тайное предчувствие говорит о ней и обнаруживает ее неявственно за прозрачным занавесом. Все почти предметы приятны, потому что наша чувствительность, в ту минуту слишком наполняющая сердце, на них изливается и украшает их в глазах наших» [Там же: 318].

В эстетических и критических опытах Жуковского насекомые – это низшее звено миметизма, от которого необходимо восходить к «собственной идее» и Богу : «Самое высшее из произведений художества есть то, когда художник выражает не только собственную идею, но и самого верховного Творца; самое низшее то, когда он с рабскою точностью повторяет видимое творение; между сими двумя крайностями оттенки бесчисленны, начиная от сходного во всех подробностях изображения насекомого до вдохновенного изображения

Троицы» [Жуковский, 1985б: 332]. Но это и персонажи басен, изображенные при помощи конкретных поэтических приемов, в частности, звукоподражания («Здесь подражание (Крылову. – В.М.) несравненно лучше подлинника. <…> В переводе картина, и картина совершенная. Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие медлительность медведя; здесь все слова длинные, стихи тянутся» [Там же: 196]; «Я разумею здесь под словом поэзия искусство представлять предметы так живо, что они кажутся присутственными. <…> Живопись в самых звуках!» [Там же: 195].

Свои стихи Жуковский оценивает с точки зрения “отзвука” личности, самовыражения («Его стихотворения являются верным изображением его личности, они вызвали интерес потому, что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее заполняли» [Там же: 324]). Гоголь, порядком искушенный в приемах самообозначения, признавал: «Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность – это загадка, но она так и видится всем» [Гоголь, 1990: 56].

Попытаемся хотя бы отчасти устранить эту неопределенность «присутствия», придерживаясь авторской рефлексии об «отзвуке» личности. Как известно, элегия Грея («Elegy written in a Country Chuchyard» – «Элегия, написанная на сельском кладбище») была первый раз переведена и опубликована Жуковским в 1802 г. Это было первое явление его полного и настоящего имени в литературе, одобренное «крестным отцом» поэта – Карамзиным: «Прежде Жуковский посылал свои стихи в мелкие журналы, а переводы в прозе без подписи имени предоставлял на волю издатетелям. Теперь он вознамерился предпринять что-нибудь для славившегося в то время журнала Карамзина – «Вестник Европы». Он перевел элегию Грея: «Сельское кладбище». <…> Недоставало одного – выгодного отзыва Карамзина, этого «Зевса на литературном Олимпе», и этот верховный судья на Парнасе похвалил стихотворение и напечатал его в 6 книге своего журнала с полным означением имени Жуковского, переменив окончание -ой

на -ий; с тех пор и сам Жуковской стал подписываться Жуковский. <…> Эта удача произвела глубокое впечатление не только на весь мишенский круг, но и на самого поэта. Прежние его произведения как будто перестали существовать для него» [Зейдлиц, 1987: 402].

Нам уже приходилось указывать на инициирующий характер «явления» писателя в литературе Нового времени. Особая нагрузка падает на имя, под которым автор входит в еще не освоенное литературное пространство. Это может выражаться в его визуальном оформлении (шрифт, расположение на странице или в издании), в наличии фронтисписа, портретирующего вводимое имя, в адаптации или смене имени и, наконец, в напряженном вписывании имени в структуру текста и творческого поведения начинающего автора.

В варианте первого поименованного перевода Жуковского речь может идти о взаимоналожении сразу нескольких смыслов использования этимона собственного имени: 1) соотнесение инициирующего литературного имени и его этимона усложняет смысл текста; 2) инициирующий характер использования имени придает обнажению внутренней формы особый смысл; 3) инициация автора осуществляется не через оригинальный текст, а через текст-посредник, что в общем-то должно ослаблять ее напряженность; 4) нарицательность этимона имени дает автору возможность увидеть себя отстраненно, в качестве персонажа произведения, вывести себя за рамки «голоса», лирического героя и т.п.; 5) метаморфоза автора выводит его и за рамки антропоморфного статуса собственно персонажа и позволяет говорить о стадии «энтоморфозы» (Ср. набоковских бабочек); 6) повторное обращение к инициирующему тексту (перевод 1839 г.) подчеркивает эволюцию автора, его поэтики и степени самоутверждения в литературе, удельный вес, набранный более чем за 30 лет его литературным именем; 7) окончательный вариант соотносится с системой соответствующих контексту этимона имени мотивов поэзии этого автора.

В переводе текста Грея Жуковский мог обнаружить возможность вписывания этимона своего имени. Эта миметичность перевод-

ного текста по отношению к имени переводчика существует только в русском, неизбежно тавтологичном варианте и только для Жуковского («жужжащий жук»). Авторский характер перевода усиливается за счет именной печати-подписи, пусть и не в прямой форме. Возможно, именно это открытие себя в другом и послужило отчасти и творческим импульсом к переводу элегии. Мистическая значимость имени и образа действия второстепенного персонажа с этой точки зрения как бы равно целому: элегия о затихающем и погружающемся во мрак мире как бы располагается вокруг своего скрытого ядра – "вечернего жука" – персонификации воображения поэта Жуковского.

Строчку «Save the beetle wheels his droning flight» (буквально: «Только жук кружится в своем жужжащем полете») Жуковский переводит в 1802 и 1839 гг. соответственно как:

Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает.
[Жуковский, 1985: 5]

…изредка только промчится
Жук с усыпительно-тяжким жужжаньем, да рог отдаленный.
[Русская элегия, 1991: 149]

Во втором случае единства смысла и строки нет, смысл оказывался разделен на две почти равные части путем введения анжамбемана. Зато нарицательное «жук» нового варианта, воспроизводящее образное единство Греевой строки, стало как бы собственным за счет использования строчной буквы. Омонимия английских «save» («кроме, за исключением») и «save» («спасти, сохранить, хранить») предоставляла переводчику возможность каламбурного чтения «save the beetle» как «спасти, сохранить этого жука» вместо «кроме жука». Тогда поэтический импульс перевода становится магической формулой, вполне уместной в окружении мотивов и атрибутов смерти. Вписывая себя в ставший своим чужой текст, автор одновременно ассоциативно включался в последние строчки перевода на правах адресата эпитафии: «Здесь пепел юноши безвременно сокрыли <…> Здесь все оста-

вил он, что в нем греховно было, // С надеждою, что жив его спаситель-Бог» [Жуковский, 1985: 11]. «Ложное чтение», которое не могло быть передано в переводе, могло участвовать через ассоциативные связи не только в процессе освоения чужого текста, но и глубоко личностной экзистенциализации его анонимно-христианской символики. Самопрезентация, личностная мотивировка через этимон имени в тексте были тем более необходимы, поскольку «Жуковский перевел элегию Грея на язык сентиментализма вообще, перевел жанр элегии, а не индивидуальное произведение английского поэта, имеющего свой особый, индивидуальный стиль» [Эткинд, 1973: 64]. Убирая все, что не подходило карамзинистской элегии, Жуковский тем не менее сохранил знак своей индивидуальности именно как опознавательный.

Звукопись Грея («droning») Жуковский, как и в других переводах, усиливает, доводя ее почти до словообразовательного каламбура: «жук» – «жужжал», «жук»– «с жужжаньем». Характерно, что это усиление звукописи строчки пришлось на свойства именного этимона. В первом переводе Жуковского был использован собственный эпитет жука – «вечерний», отсутствующий у Грея. «Вечерний жук» в таком случае звуковой и временной камертон мира тихих, угасающих элегических звуков. В таком виде этот словесный образ будет неоднократно использован Буниным, гордившимся своим кровным родством (род Буниных) с поэтом.

В переводе 1839 г. Жуковский вводит новый двойной эпитет необычной структуры – «усыпительно-тяжким». Исследователи перевода объясняют это и увлечением переводом Гомера, и традицией Державина, и, наконец, общим стремлением «выразить невыразимое» [Эткинд, 1973: 71]. Согласимся с этими доводами, однако рассмотрим вторую часть эпитета с точки зрения его употребления в поздней поэзии Жуковского. Мы обнаружим следующие параллельные с точки зрения метра (6-стопный дактиль, или русский гекзаметр) и лексического мотива (“тяжкий”) случаи использования:

Он лежал без движения, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманием…
[Жуковский, 1985а: 106];

С светлой главой, на тяжких свинцовых ногах между нами
Ходит судьба! Человек, прямо и смело иди!
Если ее повстречав, не потупишь очей и спокойным
Оком ей взглянешь в лицо – сам просветлеешь лицом;
Если ж, испуганный ею, пред нею падешь ты – наступит
Тяжкой ногой на тебя, будешь затоптан в грязи!
[Там же: 106]

Входя в состав эпиграмматического элегического дистиха, дактилические стопы меняли свою эпическую функцию. Оба раза эпитет был использован в оригинальных по происхождению антологических эпиграммах из альбома графини Ростопчиной («Судьба», «Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе…»). Этим мотивом маркированы “великое таинство смерти” А.С. Пушкина и встреча с судьбой. Кроме того, “тяжкий” – усиливающая параграмма имени Жуковского («жук», «жужжаньем», «тяЖКИЙ»). Музыка авторского имени была дополнена еще одним отсутствующим у Грея мотивом-эпитетом.

Итак, игровое и мистически-серьезное отношение к внутренней форме своего авторского имени проявилось в процессе перевода чужого поэтического текста. Опознавание этимона своего имени в процессе адаптации литературно чужого можно отнести к сфере интерпретации другого автора и другого текста – встрече «своего» и «чужого». С другой стороны, в этом конкретном случае речь должна идти и об инициации автора в «серьезную литературу» о «Введении во храм поэзии», если позволите. Этот процесс характерен и для всей русской литературы, занимавшейся освоением европейского литературного опыта, и для любого автора, входящего в уже поименованное и помеченное следами других авторов литературное пространство.

2.3.2. Имена авторов как имена персонажей: Брюсов и Булгаков

Происхождение родового имени В. Брюсова очевидно: его отдаленные предки были крепостными крестьянами графа Брюса («Дед Брюсова по отцу, Кузьма Андреевич, был крепостным» [Мочульский, 1997: 375]). Легенды, связанные с носителем этимона имени – Яковом Вилимовичем Брюсом – оказали явное воздействие на жизнетворческий образ Валерия Брюсова как «мага» и «черного мага» (См. стихи и мемуары А. Белого). Идентификации поэта с Брюсом способствовало и отчество В. Брюсова – Яковлевич, что как бы превращало его в «сына» Якова Брюса. В предыдущем варианте книги мы выдвинули эту версию, не зная, к стыду своему, что она давным-давно была предложена М. И. Цветаевой: «Брюсов. Брюс. (Московский чернокнижник 18-го века.) Может быть, уже отмечено. (Зная, что буду писать, своих предшественников в Брюсове не читала, – не из страха совпадения, из страха, в случае перехулы, собственного перехвала.) Брюсов. Брюс. Созвучие не случайное. Рационалисты, принимаемые современниками за чернокнижников. (Просвещенность, превращающаяся на Руси в чернокнижие)» [Цветаева, 1994:50]. Цветаевская версия внутренней формы точна, поскольку учитывает и рационализм сподвижника Петра, и народные легенды того времени, сложившиеся вокруг него.

В «Арапе Петра Великого» Пушкин вводит в фон повествования Якова Брюса как фигуру с известной репутацией, которая в максимально формульном виде вписана в известный литературный сюжет о Фаусте и дьяволе: «Ибрагим узнал… князя Якова Долгорукого, крутого советника Петра; ученого Брюса, прослывшего в народе русским Фаустом…» [Пушкин, 1949, IV: 16]. Легенда о «русском Фаусте» обладала своей собственной логикой, и на нее не влияла реальная деятельность Брюса как сподвижника Петра, полководца, промышленника и ученого. Просветительская деятельность Брюса на другом полюсе превратилась в ауру чернокнижника, колдуна, связанного с де-

моническими силами: «В то время Брюс был главой веселого общества Нептунов, собиравшихся таинственно на верху Сухаревой башни в Москве, где занимались, по преданию, чернокнижием» [Русский биографический словарь, 1995: 417]; «…никуда не показывался, занимался науками, вел переписку с Лейбницем, прослыл колдуном и умер, не оставив потомства» [Там же: 419]. Все это послужило позже основанием для выхода в 2000-е годы в России нескольких беллетризованных опусов, авторы которых красочно воссоздавали имидж Брюса как колдуна и мистика.

Вряд ли энциклопедически образованный москвич Брюсов не знал легенд, бытовавших в народной и интеллигентской среде о знаменитом московском книжнике. То, что современники также вольно или невольно соединяли эти два имени, доказывает введение имени персонажа Брюсова – Рупрехта – в повесть А.В. Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина». Ее герой, совсем как реальный Андрей Белый, стремится избавиться от дьявольской власти над его судьбой зловещего Якова Брюса.

Возможна еще одна, более литературная версия брюсовской генеалогии собственной фамилии. В повести Тургенева «Клара Милич» фатальность жизненного пути героя – Якова Аратова – предопределена именем, данным чудаком-отцом: «А книг и препаратов у него было много – ибо человек он был не лишенный учености…, «чудак преестественный», по словам соседей. Он даже слыл у них «чернокнижником». Имя «чернокнижника» он, между прочим, получил оттого, что считал себя правнуком – не по прямой линии, конечно, – знаменитого Брюса, в честь которого он и сына назвал Яковом» [Тургенев, 1982, X: 67]. В подобном «литературном» варианте актуализировано личное имя, бывшее для Брюсова отчеством, но сохранено указание на некую родовую линию Якова Брюса.

В оценке культурной и литературной репутации Брюсова исследователи приходят к той же пушкинской формуле «русского Фауста» («Он был отцом русского гуманизма XX века, подлинным русским Фаустом» [Мочульский, 1997: 428]) и ученого мага, чернокнижника,

демонической личности: «Один поэт-демонолог уверял даже, что дело тут не обходится без чертовщины, что Брюсов владеет дьявольской силой, подчиняющей ему людей» [Там же: 411]; «…создали Брюсову репутацию «великого мага», состоящего в личных отношениях с дьяволом. Своим таинственным поведением поэт поддерживал свой «демонический» престиж» [Там же: 407].

Сам В. Брюсов не спешил разрушать эту легенду, косвенно указывая на ее истинность двусмысленными образами средневековых магов и ученых (доктор Фаустус, Агриппа Неттесгеймский). Об этом же свидетельствуют цитаты из его статей: «Задача искусства – искать настоящие имена для предметов и явлений мира. Назвать предмет его настоящим именем – значит заколдовать его; приобрести над ним полную власть» [Барковская, 1996: 99]; «Поэт должен стать мудрым и бесстрастным магом…» [Цит. по Мочульский, 1997: 386].

Особенно, как уже было сказано выше, преуспел Брюсов в создании своего демонического ореола в отношениях с А. Белым: «Если доверять многочисленным свидетельствам Белого, Брюсов действительно стал сознательно выступать перед ним в роли «мага», демонического искусителя и служителя «тьмы». Памятуя о большой компетентности Брюсова в оккультных науках, можно предположить реальную возможность таких гипнотических экспериментов – или хотя бы их более или менее искусную имитацию, – проявление которых было, конечно, Белым, невероятно преувеличено» [Лавров, 1995: 172]. Магическая власть давать лицу или предмету его «настоящее» имя была реализована Брюсовым в образе Ренаты – сущности возлюбленной поэта Н. Петровской: «Мое новое и тайное имя, записанное где-то в нестираемых свитках San-Pietro, – Рената» [Барковская, 1996: 85].

Если В. Я. Брюсов входит в роль московского Брюса № 2, автора и героя воссоздаваемой в жизни и творчестве изустной легенды об ученом маге, который связан с демоническими силами, то писатель М. А. Булгаков идентифицирует себя с героем и рассказчиком чужого литературного текста. Подобные процессы уже описывались в исто-

рии русской литературы, однако их интерпретирующий и сюжетообразующий механизм не был осмыслен в полном объеме. Так, Ю.М. Лотман, анализируя судьбу В.С. Печерина, указывал на возможную идентификацию его с героем лермонтовского романа: «Можно предположить, что на жизненную судьбу В.С. Печерина определенным образом повлияло, кроме реальных факторов, и созвучие его фамилии (которую, он, вероятно, произносил как Печорин) с фамилией лермонтовского героя. Однако, поставленный жизненными условиями в иную ситуацию, он сделался уже не кавказским офицером, а профессором и «русским скитальцем» – персонажем, тяготеющим к миру Достоевского, а не Лермонтова» [Лотман, 1988: 102].

В случае с Булгаковым на подобное отождествление первой указала М.О. Чудакова, описывая круг источников, повлиявших на первую редакцию романа «Мастер и Маргарита»: «Укажем, наконец, на книжку Александра Васильевича Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (М., 1921), подаренную Булгакову Н.А. Ушаковой (иллюстрировавшей ее) в середине 20-х годов. Эту книжку Булгаков любил. Уже фамилия рассказчика – «Булгаков» – не могла оставить равнодушным читателя-однофамильца, весьма чуткого к тому, что Пушкин называл «странными сближениями» (напомним возглас Венедиктова, завершающий одну из глав: «Твоя душа в ней, Булгаков!») …атмосфера дьявольщины, мистики, окутывающей московские улицы, на которых разворачивается ее действие, сверхестественная зависимость одних людей от воли других, картина отвратительного шабаша, театр, где происходят важные события, – все это воздействовало, мы думаем, на формирование замысла романа Булгакова» [Чудакова, 1988: 391].

М.О. Чудакова раскрывает и биографический подтекст подобного сближения: «Дьявол какой-то меня заколдовал» [Там же: 486]; «Ощущение какой-то дьявольской ловушки, самим же невольно и подстроенной, – вот психологический фон, на котором совершалась кристаллизация нового замысла» [Там же: 501]. Исследовательница переводит этот мотив и в концепцию романа: «История Иешуа и Пи-

лата подсказала мысль о необратимости последствий роковых шагов, о вечной расплате того, кто стал, как новый герой романа Мастер, искать помощи у сатаны и этим сам связал свою дальнейшую судьбу с дьявольской силой (поэтому, в первую очередь, он и «не заслужил света»)» [Там же: 506]. Мифотворческий потенциал подобного сближения увлек даже и мистификаторов-астрологов (См. Глоба П.П., Романов Б.С. «Оккультный Булгаков». – Минск, 1993), которые довели предположение о «демонической» ауре писателя до абсурдного предела: Булгаков, по их системе доказательств, сознательно прибег к помощи демонических сил, идентифицируя себя с героем Чаянова. Однако вернемся на литературное поле.

Нетрудно более точно определить реминисценции из «Венедиктова» в романе Булгакова. Это время и место встречи с дьяволом – майская Москва («В мае 1805 года возвращался я из Коломенского…» [Чаянов, 1989: 5]; «…этого страшного майского вечера» [Там же: 13]), сам мотив встречи с сатаной или его посредником («Неотступные мысли о дьявольских встречах угнетали меня» [Там же: 59]; "Вы встретились с сатаной!» [Булгаков, 1986: 145]), внешнее сходство Венедиктова и Воланда («Он роста скорее высокого, чем низкого, в сером, немного старомодным сюртуке…» [Чаянов, 1989: 57]; «…и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо…» [Булгаков, 1986: 16]), демоническая символика треугольника («Он (портсигар. – В.М.) был громадных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник» [Там же: 21]; Ср. «…трепетной рукой взял я дьявольский треугольник» [Чаянов, 1989: 68]; «Когда я вернулся в гостиницу и разложил семь мною выигранных треугольников посреди стола, долго не мог я понять их значения» [Там же: 66]; «…а банкомет бросил мне несколько сверкающих треугольников» [Там же: 65]); идиллическое пространство двух любящих героев «Через час в подвале маленького домика в одном из арбатских переулков. Домик молчал.

Она гладила рукопись ласково, как гладят любимую кошку» [Булгаков, 1986: 313]; «Нанял у застройщика две комнаты в подвале маленького домика в садике» [Там же: 147]; Ср. «Заснувшие домики становятся картонными. Тихий покой садов и двориков не нарушает шум моих шагов» [Чаянов, 1989: 58]; «Жизнь наша протекала безоблачно, и даже при французах домик наш, построенный на Грузинах, был пощажен и огнем и грабителями» [Там же: 74]; «Настенька смотрела в сад, где опадали последние желтые листья, и, задумавшись, гладила белую кошечку, а я, поместившись у ее ног, читал творения Коцебу» [Там же: 74]; «Когда я вошел в синенький домик, там все сияло радостью» [Там же: 70]).

Кроме точечного или, напротив, абстрагирующего анализа отношений двух конкретных текстов требуется и более широкая перспектива в изучении проблемы соотношения имени персонажа одного текста и имени автора другого. Очевидно, например, что воздействие демонических сил – главный сюжет одной из самых ранних булгаковских повестей «Дьяволиада» (1925 г.). Не чужда этой теме и символика «Роковых яиц» или «Белой гвардии», не говоря уже о «Театральном романе». По-видимому, идентификация себя с героем повести Чаянова у Булгакова весьма устойчива на протяжении нескольких лет и в контексте нескольких произведений. В «Мастере и Маргарите» Булгаков получил возможность отрефлектировать эту творческую идентификацию в зеркальной структуре «романа в романе», дистанцировать свое анонимное бытие как «мастера», человека без имени и в то же время гармонизировать отношения демонического и демиургического. Более того, система имен Булгакова находилась в устойчивом равновесии благодаря влиянию символики имени сакрального покровителя писателя – архангела Михаила. «Роман о дьяволе» включался в смысловую перспективу не просто союза героя романа с вышеозначенными силами, но победы автора над ними, творческого преодоления демонической власти: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для

них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» [Откр., XII: 7 – 10]. Безусловно, появление Воланда и свиты у Патриарших прудов – ироническое снижение «духа Божьего» над водами из Книги Бытия, приземление подконтрольной Богу силы. Еще более очевидны смыслы имени Михаила, особенно его иконописного атрибута в виде меча, в апокалипсической символике «Белой гвардии». Здесь можно говорить о плодотворном конфликте внутри системы имен – харизматического имени сакрального покровителя и литературного имени, помещающего однофамильца в круг демонического сюжета.

Если отождествление В.Я. Брюсова с Я. Брюсом опиралось во многом на легенду неопределенного происхождения и неясного бытования, то именной двойник Булгакова легко локализуется и конкретизируется в хорошо известном писателю произведении, которое было внимательно им прочитано. Миф о своем имени Брюсова и булгаковский противоположны: брюсовский можно определить как несбалансированный, демонический, лишенный ярко выраженного сакрального полюса. Имя Валерий в те годы воспринималось как крайне редкое, экзотическое, хотя оно значилось в святцах. Булгаков же, построив демоническую линию родового имени, сохранил мощную сакральную семантику имени: «Имя Архистратига Небесных Сил, первое из тварных имен духовного мира, Михаил, самой этимологией своей, указывает на высшую меру духовности, на особливую близость к Вечному: оно значит «Кто как Бог» или «Тот, Кто как Бог». Оно означает, следовательно, наивысшую степень богоподобия» [Флоренский, 1993: 258]. Ниже мы подробно рассмотрим модель синкрисиса и, в частности, этого имени для авторов древнерусской литературы, классицизма и модернизма.

Для обоих авторов семантика тождественного или подобного персонажного имени была настолько значимой, что мы можем говорить о сюжете автоинтерпретации, распространяющемся на значительную часть их творческого наследия и творческого поведения.

Коннотации имени персонажа и связанного с ним сюжета первичны и задают определенное поле для самоинтерпретации схожего или идентичного имени автора. Подобный интертекстуально обусловленный тип взаимодействия имен автора и персонажа характерен для модернистского тип экспрессивности, но в отличие от него, заведомо вторичен, не предполагая создания «нового имени» и соответствующего ему нового авторского мифа. По-видимому, наряду с мифом о новом, «адамическом» имени, варианты которого мы рассмотрим ниже, авторская мифология модернизма предполагала и уже готовый интертекстуальный контекст внутренней формы авторского имени или псевдонима. Эта внутренняя противоречивость модернизма привела к возникновению на поздних его стадиях так называемого постмодернизма, выдвигающего интерпретирующую или автоинтерпретирующую функцию имени, его осознанную вторичность на первый план.

2.4. ЭТИМОН ИМЕНИ В ПОДТЕКСТЕ И СВЕРХТЕКСТЕ

2.4.1. Заболоцкий и болото

В стихотворениях 1930 – 1940-х гг., «классического периода» творчества Н.Заболоцкого, обращает на себя внимание повторяющаяся, но не маркированная цитата из «Медного всадника» («из тьмы лесов»):

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
Из тьмы лесов смотрела на меня.

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Все, все услышал я – и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.

И я, живой, скитался над полями,
Входил без страха в лес.
И мысли мертвецов прозрачными столбами
Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.

И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие,
И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!
[Заболоцкий, 1985: 120]

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековой дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помошью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они **из тьмы лесов** повисли
И ты причастен был к сознанью моему.
[Там же: 165]

И равномерным грохотом обвала
До глубины своей потрясена,
Из тьмы лесов трущоба простонала,
И, простонав, замолкнула она.
[Там же: 152]

Контекст этой цитаты очевиден: она используется как одна из многочисленных классических цитат русских поэтов XIX в., изображающих в формульном виде отношения человека и противопоставленной ему природы. В приведенных стихотворениях этот антагонизм снимается мистическим слиянием лирического «я» с ней в двух

первых контекстах или ее преодолением в духе известной мифологии советской литературы в последнем отрывке («Мы заставим природу развиваться в нужном нам направлении»).

Лирический герой соединяется с природой, создавая себе и другим творцам персональные эпитафии, “памятники”, вживленные не в культуру, а в натуру («птицы Хлебникова», камень Сковороды, «дыхание цветов» и более сложная структура дерева как хранителя сознания лирического «я»). Имя автора, в отличие от пушкинского «Памятника» никак не обозначено. Вторая часть пушкинской формулы была вольно или невольно опущена – «из топи блат» («Из тьмы лесов, из топи блат // Вознесся пышно, горделиво» [Пушкин, 1986, II: 173]). Пушкинский контекст возникновения Петербурга как раз акцентирует преодоление природы культурой. Создается впечатление, что Заболоцкий вытесняет ту часть пушкинского «обстоятельства места», которая связана с внутренней формой его имени. Если это было сделано сознательно, то перед нами классический минус-прием, указывающий на явную нежелательность «блат» и «болот» в авторском подходе к теме бессмертия. Поэтическая стилевая окраска церковнославянского «блат» существенно не влияет на негативные коннотации словоупотребления.

Если же расширить рамки третьего контекста («Творцы дорог», написанные в лагере), то в нем пушкинская цитата расширяется до парафраз, варьирующих все тот же «тотальный» образ болота, как окружающей среды par excellance. Эксплицированы смыслы, привычные для космогонического мифа о строительстве в рамках жанровой системы «производственных стихов». На этот раз уже коллективный лирический герой Заболоцкого («мы»), обращение к которому можно объяснять и внешними, и внутренними причинами, побеждает могучую дикую природу. «Топи блат» при этом значительно конкретизированы, как и другие стихии и силы «яростной» натуры:

И сотни тварей, на своей свирели
Однообразный поднимая вой,
Ползли, толклись, метались, пили, ели,
Вились, как столб, над самой головой.
И в куполе звенящих насекомых,
Среди болот и неподвижных мхов,
С вершины сопок, зноем опаленных,
Вздымался мир невиданных цветов.
Соперничая с блеском небосвода,
Здесь, **посредине хлябей и камней,**
Казалось, в небо бросила природа
Всю ярость красок, собранную в ней
[Заболоцкий, 1985: 149]

Подобье циклопического вала
Пересекало древний мир тайги.
Здесь, в первобытном капище природы,
В необозримом вареве болот,
Врубаясь в лес, проваливаясь в воды,
Срываясь с круч, мы двигались вперед
[Там же: 152]

Очевидно, что подчеркнутая имперсональность, философичность и традиционность этих отрывков – тоже следствие сокрытия индивидуально-именного смысла, внутренней формы и перевода ее в подтекст. На этот подавляемый личностный смысл в контекстах указывают местоимения «меня» или «мой»: «Из тьмы лесов смотрела на меня»; «…они из тьмы лесов повисли // И ты причастен был к сознанью моему». Напомним, что сама внутренняя форма слова «местоимение» – «вместо имени» («pro-nomen»), они заменяют как имя вообще, так и имя собственное. Диалектика отношений человека и природы, которая волновала Заболоцкого в их философском и творческом аспектах, могла принять уникально-образный характер через персонализацию одного из природных элементов (Заболоцкий – болото). Внутренняя форма имени как бы подпитывается образом

и преодолевает его в мифопоэтическом, а не только топонимическом плане (за болотом, по ту сторону болота).

В связи с этим значимо, что в 1925 г. поэт сменил традиционное фамильное написание «Заболотский», довольно распространенное в России, на имя «Заболоцкий», менее очевидное в плане прозрачности внутренней формы. «Смена фамилий» и имен в 1920-1930-е гг. была массовым процессом, отразившимся и в творчестве близких к Заболоцкому поэтов (См. одноименное стихотворение Н. Олейникова). Позже, в период ожесточенной критики поэта в 1930-е годы, традиционное написание его фамилии будет использовано в разгромных статьях с обыгрыванием негативных коннотаций «болотной» фамилии осуждаемого литератора. По-видимому, поэт невольно восстанавливал в подтексте текста, в его поэтической этимологии изгнанную им самим, «вытесненную» реальную этимологию родового имени. С этим феноменом мы встретимся в творчестве Ахматовой, однако у нее различие «старого» и «нового» имен и в самом деле было полным по форме и смыслу. Новая фамилия Заболоцкого – компромисс, в котором внутренняя форма продолжает оставаться ощутимой, радикальной же смены имени поэт явно не хотел. Со слуха «тс» и «ц», которые различимы в письме, воспринимаются как идентичные.

Этот феномен, напоминает «описки» пациентов З. Фрейда, т.е., становится знаком, указывающим на сознательное подавление этимона своего имени, который тем не менее «прорывается» в отдельных фрагментах черновика («сплетены из пушек» Пушкина) или интертекстуального по своему происхождению подтекста основного текста, как у Заболоцкого. Таким образом, нежелательный для автора этимон его имени может быть вытеснен из текста в подтекст. В данном контексте он восстанавливается только при достраивании аллюзивной цепочки и выходе тем самым за пределы данного текста в претекст. При всей спорности понятия «подтекст» в литературоведении и лингвистике в случае с цитатами из Пушкина у Заболоцкого оно выглядит наиболее применимым. С психоаналитической точки

зрения достраивание цитаты не входило в намерения автора, образ и был «вытеснен» из текста. Таким образом, подтекст, который рождается на границе текста и другого текста или текстов – генотекста (черновика), контекста, интертекста и т.д., позволяет открыть этимон имени автора, даже если в тексте нет знаков, указывающих на него.

Однако в серии фрагментов, развивающих смысл третьего контекста пушкинской цитаты, этимон из подтекста введен в текст и даже становится там одним из ключевых слов. Внешнее движение сквозь природу, ее переделка изнутри творческого сознания автора предстает как попытка преодоления не только внешней, но и своей собственной «природы», естественного знака имени: ведь «болота» здесь препятствие, пространство преодоления. Это сопротивление спроецировано в образном виде на окружающую внешнюю среду, которая несет в себе знаки авторского имени. Коллективность эпического субъекта указывает не только на «ломку себя», трудности «перековки» поэта, но и на узнаваемый, внеперсональный миф, который в данном случае взаимодействует с авторским. Подтекст усложняется не только за счет пушкинской цитаты и советского производственного романа, но и другого типа поэтического эпоса, нехарактерного для гротескной манеры Заболоцкого. Тогда «болото» – знак метатекстуального самопреодоления.

Сочетание «камня» с «болотами» позволяют сравнить его с известным русским строительным мифом города Петербурга, мифом о преодолении природы человеком-творцом, который был использован Пушкиным в «Медном всаднике» и стал одним из основ петербургского локального сверхтекста. В ситуации творения “нового мира” накладываются друг на друга уже известный локальный миф о строительстве города в неимоверно сложной природной среде, советский миф об исправлении неразумности природы, а в подтексте – наиболее глубоко скрываемый авторский миф «нового имени», движимый импульсом к «исправлению» естественной формы имени. Символика камня во всех приведенных текстах («…и камня мертвый крик»; «И встретил камень я»; «Посредине хлябей и камней») и столба

(«…прозрачными столбами // Вокруг меня вставали до небес»; «Вились, как столб, над самой головой»), а также употребление слова «трущоба», обозначающего как лесное, так и городское «дикое место», позволяет нас внимательнее присмотреться к ранним сборникам Заболоцкого – «Городским столбцам» и «Смешанным столбцам».

В составе «Смешанных столбцов» с интересующей нас символикой болота связано стихотворение магического характера, своего рода заклинание – «Царица мух»:

Бьет крылом седой петух,
Ночь повсюду наступает.
Как звезда, царица мух
Над болотом пролетает.
Бьется крылышком отвесным
Остов тела, обнажен,
На груди пентакль чудесный
Весь в лучах изображен.
На груди пентакль печальный
Между двух прозрачных крыл,
Словно знак первоначальный
Неразгаданных могил.
Есть в болоте странный мох,
Тонок, розов, многоног,
Весь прозрачный, чуть живой,
Презираемый травой.
Сирота, чудесный житель
Удаленных бедных мест,
Это он сулит обитель
Мухе, реющей окрест.
Муха, вся стуча крылами,
Мускул грудки развернув,
Опускается кругами
На болота влажный туф.

Если ты, мечтой томим,
Знаешь слово Элоим,
Муху странную бери,
Муху в банку посади,
С банкой по полю ходи,
За приметами следи.
Если муха чуть шумит –
Под ногою медь лежит.
Если усиком ведет –
К серебру тебя зовет.
Если хлопает крылом –
Под ногами злата ком.
Тихо-тихо ночь ступает,
Слышен запах тополей.
Меркнет дух мой, замирает
Между сосен и полей.
Спят печальные болота,
Шевелятся корни трав.
На кладбище стонет кто-то,
Телом к холмику припав.
Кто-то стонет, кто-то плачет,
Льются звезды с высоты.
Вот уж мох вдали маячит.
Муха, муха, где же ты?

[Заболоцкий, 1989: 82 – 83]

Исследователи творчества Заболоцкого давно определили, что источником стихотворения является один из разделов «Практической магии» Папюса, посвященный «деревенской магии», в частности магической практике «царицы мух» легендарного Агриппы Неттесгеймского. В описании Папюса нет никаких следов болотного пространства и особой принадлежности ему «царицы мух», равно как и семантики кладбища, звезды, пентакля. Заболоцкий сохраняет название эзотерического обряда и его главную цель – поиск драгоценного металла. Выбор болота в качестве привилегированного эзотерического локуса оправдан и общей мифологической семантикой

стихотворения,, и более индивидуальной образностью Блока (цикл “Пузыри земли”). Приземление «звезды» на болото напоминает мифопоэтику русского символизма, в подобном сочетании – лирику и эссеистику Блока (хотя «болотная» символика развита гораздо сильнее у Бальмонта). К блоковским реминисценциям можно отнести и символику звезды над болотом («Это – бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. Мерно качается и кружится всадник. Глаза его, закинутые вверх, видят на своде небесном одну только большую зеленую звезду. Точно гигантский небывалый цветок – Ночная Фиалка – смотрит в очи ему гигантским круглым взором невесты» [Блок, 1961, V: 75]), и образ сокрытого в болоте сокровища («…выйдешь в кусты, станешь на болоте. И ничего-то больше не надо. Золото, золото где-то в недрах поет» [Там же: 91]).

С блоковской «одинокой душой» может быть соотнесен и полет лирического субъекта («духа») у Заболоцкого («Меркнет дух мой, замирает // Между сосен и полей»): «Столб крутящейся пыли вырывает воронки в земле и уносит вверх окружающие цветы и травы. Тогда кажется, что близок конец и не может более существовать литература. Она сметена смерчем, разразившимся в душе писателя. То, что имеет подобие смерча, есть только дикий вопль души одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот. Прошумит этот крутящийся столб из пыли, крови и болотной воды и оставит за собой все то же бесплодие. А над трясиной мирно качается голубой цветок – большой глазок, открытый невинно и сентиментально. Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преображения, превращения» [Там же: 76]. Блок ожидал от «болотных людей» и «вечности болот» новых мистических откровений: «Верно, это – самые лучшие люди: солнце их греет, тайга кроет, болото вбирает в свою зелено-бурую даль всю суетность души. Когда-нибудь они придут и заговорят на новом язык» [Блок, 1961, V: 94]; «Какие-то тихие болотные «светловзоры»» [Там же: 93].

В стихотворении Заболоцкого подобная магическая метаморфоза осуществляется, или, точнее, близка к осуществлению. Готовность лирического героя к постоянной метаморфозе – принципиальная черта его поэтики («Как мир меняется! И как я сам меняюсь! // Лишь именем одним я называюсь, – // На самом деле то, что именуют мной, – // Не я один. Нас много. Я – живой» [Заболоцкий, 1989: 180]). Особая растворенность лирического субъекта в природе подчеркнута в «Царице мух» употреблением библейского имени Элоим (Элогим). Как известно, это имя является одним из обозначений Бога в ветхозаветной традиции и по своему происхождению – форма множественного числа. Как и символика имени автора стихотворения варьируется в его семантике («над болотом», «на болота», «в болоте», «печальные болота»), так и слово «Элохим» "постепенно приобретает в библейских текстах статус имени собственного" [Мифологический словарь, 1991: 634] и «выражает, скорее, значение квинтэссенции, высшей степени качества, полноты божественности в лице единого бога, вобравшего в себя всех до того бывших богов» [Там же: 633].

Для Заболоцкого, в отличие от Блока, оккультная эзотерика пантеизированного автора гораздо нагляднее в текстовом аспекте связана с именем автора. Эта обнажение внутренней формы, в отличие от блоковской, больше отмечена и личностной семантикой, без использования образов народной демонологии («болотных чертеняток») и символов из коллективного резервуара младших символистов («заря», «цветок», «невеста»). Конечно, с точки зрения параграммы и для Блока «болото» и его контекстуальное окружение («большой», «блуждать») могут быть интерпретированы как аллюзии, звукосимволы имени Поэта (БЛОкъ – БОЛото – БЛуждать – БОЛьшой; Ср. пародийного Сашу Бло в романе «Generation П» В. Пелевина). Однако на этом притяжение и отталкивание Заболоцкого и Блока не заканчиваются. Символика болотного «столба», мотивов качания, кружения значима не только для «Смешанных столбцов», еще более – для мифопоэтики города Заболоцкого. И здесь мы возвращаемся в к про-

блеме коллективного мифотворчества Петербурга в русской литературе, проблеме сверхтекста.

Отталкиваясь с середины 1920-х, как мы видели, от не устраивавшей его экспрессивности собственного имени, Заболоцкий по-своему преодолевал и во многом чуждое ему, уроженцу русской провинции, влияние «вымышленного», «литературного» города «на болотах»: «Знаю, что запутываюсь в этом городе, хотя дерусь против него» [Заболоцкий, 1989: 4]. К этому времени семантика Петербурга была в основном определена, а петербургский сверхтекст собран в книге Н. Анциферова «Душа Петербурга». Одной из констант мифа о городе, по Анциферову, было его болотное происхождение, «зыбкое» настоящее и болотная же эсхатология: город может исчезнуть, раствориться в своей первоначальной хаотической субстанции – в болоте: «Туманы и болота, из которых возник город, свидетельствуют о той египетской работе, которую нужно было произвести, чтобы создать здесь, на зыбкой почве, словно сотканый из туманов, этот «Парадиз» [см.: Анциферов, 1990: 18]; «Я вижу град Петров чудесный, величавый, // По манию царя воздвигнутый из блат» [см.: Там же: 50]; «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая поднималась из болот по манию своего государя» [см.: Там же: 56]; «Сюда призову все художества, все искусства, гражданские установления победят саму природу. Сказал – и Петербург возник из дикого болота» [См.: Там же: 52]; «На почве болотной зыбкой, над пучиною тряской возникла столица империи» [см.: Там же: 190]; «Петербург, выступающий из унылой рамы серо-зеленой болотистой земли, город таинственно-пошлого быта» [см.: Там же: 76]; «Город на болоте. Жизнь на болоте, в тумане, без корней, глубоко вошедших в их животворящую мать – сырую землю» [см.: Там же: 143]; «…и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря» [см.: Там же: 206]; «Жуткий образ могил в болоте, который использовал для потрясающей картины подполья города Ф.М. Достоевский» [см.: Там же: 58]; «Нет, ты утонешь в тине черной, // Проклятый город, божий враг. // И червь болотный, червь упорный // Изъест

твой каменный костяк» [см.: Там же: 162]; «Поднимется вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы бронзовый всадник на жаркодышащем, загнанном коне» [см.: Там же: 144].

Впрочем, знания этой книги, ставшей «сборной цитатой» русской литературы на петербургскую тему, первая публикация которой состоялась как раз перед началом работы над “Городскими столбцами”, от Заболоцкого и не требовалось. Использование части строки из «Медного всадника» уже отсылало к одному из главных петербургских первотекстов. Роль генератора мифотворческих смыслов, связанных с преодолением провинциалом влияния чуждого города, мог сыграть любой петербургский текст. Следует отметить, что еще больше на болотный миф Петербурга были сориентированы две книги поэта Б. Лившица: «Из топи блат», вышедшая в Киеве в 1922 г. и «Кротонский полдень» (раздел «Болотная медуза») – в Москве в 1928 г. Их концепция акмеистская и общепетербургская: «Культура против стихии, гранит против Невы и болота» [см.: Анциферов, 1990: 202]. Названием первой книги, как мы видим, стала пропущенная Заболоцким часть пушкинской цитаты. Таким образом, мифопоэтика Петербурга характеризовалась преобладанием «коллективного», клишированного над индивидуальным. Этот межавторский миф переплетается у Заболоцкого с авторским, имевшим этиологический смысл (Заболотский – за болотом). Скорее всего, обилие пушкинских, гоголевских, блоковских ремисценций в «Городских столбцах» при всем обэриутском своеобразии их использования поэтом стало следствием культурной инициации в чуждое ему петербургское пространство.

Первый вариант сборника в наибольшей степени акцентировал синтез персональной и библейской эсхатологии города: «Название сборника «Арарат» (ранний вариант книги, ставшей впоследствии «Столбцами») отсылает к библейской горе Спасения. Одновременно название задает важный мотив мирового катаклизма: гибель мира в водной стихии и возрождение в новом, обновленном состоянии» [Лощилов, 1997: 92]. При анализе мифопоэтической и оккультной се-

мантики «Столбцов» отмечается символика «океанического чувства», которая пронизывает мотивику и архитектонику сборника: «Все качается в мире «Столбцов» [Там же: 123]; «Образы “колыхательно-колебательного движения» [Там же]; «Этот сюжет, при всей его смутности, неоднозначности и зыбкости, распыленности в мире “Столбцов”…» [Там же: 114]; «Это “Я” принципиально не поддается персонификации, оно растворено на разных уровнях архитектоники сборника» [Там же: 72].

Уместнее было бы говорить скорее о «болотном» чувстве – принципиальной «зыбкости» и хаотичности цитирования или пародирования классических текстов. Это неустойчивое мироощущение и фантасмагорическое видение определяются уже первым стихотворением книги – «Белая ночь». Ключом к подобной интерпретации сборника является стихотворение «Пекарня», где метаморфозу хлеба-слова, рождение символического младенца («И в этой, красной от натуги, // Пещере всех метаморфоз // Младенец-хлеб приподнял руки // И слово стройно произнес» [Заболоцкий, 1989: 34]) сопровождает явная автоаллюзия:

А печь, наследника родив
И стройное поправив чрево,
Стоит стыдливая, как дева
С ночною розой на груди.
И кот, в почетном сидя месте,
Усталой лапкой рыльце крестит,
Зловонным хвостиком вертит,
Потом кувшинчиком сидит.
Сидит, сидит, и улыбнется,
И вдруг исчез. **Одно болотце**
Осталось в глиняном полу.
И утро выплыло в углу.

[Там же]

В стихотворении «Бессмертие» («На лестницах») уже отмеченный авторской именной символикой кот становится объектом метаморфозы лирического героя:

Один лишь кот в глухой чужбине
Сидит, задумчив, не поет.
В его взъерошенной овчине
Справляют блохи хоровод.
Отшельник лестницы печальной,
Монах помойного ведра,
Он мир любви первоначальной
Напрасно ищет до утра.
<…>
И я на лестнице стою,
Такой же белый, важный.
Я продолжаю жизнь твою,
Мой праведник отважный.
[Заболоцкий, 1985: 51 – 53]

Загадочный «центр О», которого ищет множественный лирический субъект Заболоцкого, соотносится не только с к**О**том и карточной символикой Тар**О** («Шел переулком пролеТАРий // Не быв задетым центром О» [Заболоцкий, 1989: 50]), но и, возможно, с родовым именем Забол**О**цкий и с его этимоном – словом «б**О**л**О**т**О»**.

В творческой мифологии Заболоцкого очевидны реминисценции мотивов эсхатологии и строительства северной столицы («На берегу пустынных волн…»): «Среди пустынных смыслов мы построим дом» [Там же: 84]; «На самом деле, как могло случиться, // Что пала древняя столица?» [Там же: 94].

К. Вагинов связал обэриутскую «битву со смыслами» с образом блоковских «болотных чертеняток»: «– Заумье бывает разное, – ответил неизвестный поэт. – Я поведу вас как-нибудь к настоящим заумникам. Вы увидите, как они из-под колпачков слов новый смысл вытягивают. – Это не те ли зеленые юноши в парчевых колпачках с кисточками, носящие странные фамилии? – удивился Асфоделиев» [Ва-

гинов, 1991: 82]; Ср. «И сидим мы, дурачки, – // Нежить, немочь вод. // Зеленеют колпачки // Задом наперед» [Блок, 1961, II: 10]. Заболоцкий использовал эту деталь для одной из многочисленных символик перевернутого мира: «Спи, форвард, задом наперед!» [Заболоцкий, 1989:18].

Таким образом, болото как часть природного пространства, внутренняя форма этиологии имени, космогония и эсхатология Петербурга – Ленинграда – отнюдь не самый распространенный, не столь уж часто употребляющийся у Заболоцкого словесный мотив. Однако он обладает явно особой значимостью как элемент творения мира в близкой к магии словесной практике раннего Заболоцкого. В зрелом творчестве поэта аллюзия на поэтический этимон редуцирована, отправлена в буквальном смысле слова в подтекст.

2.4.2. Деревня Шукша: этимоны имен Шукшина в сверхтексте «деревенской прозы»

Творчество В.М. Шукшина сложным образом соотносится с направлением, которое принято называть «деревенской прозой». Героями его рассказов обычно становились деревенские жители, так или иначе сталкивающиеся с городом, либо, наоборот, горожане, попавшие в село. Свой двойственный статус он подытожил в образе, весьма распространенном в деревенской прозе: «Так у меня вышло к сорока годам, – писал он, – что я – не городской до конца, и не деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато...». Итак, запомним: берег и плавание по воде, надежная земля и постоянное волнение.

Берег, остров, земля для деревенской прозы – это Матера, материнское начало рождающей земли, родины. Затопление водой рукотворного моря нарушает естественный цикл течения реки и времени, ведет к разрушениею Матеры как острова и деревени: «И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для

Матеры, для острова и деревни, носящих одно название. Опять с грохотом и страстью пронесло лед, нагромоздив на берега торосы, и Ангара освобожденно открылась, вытянувшись в могучую сверкающую течь. Опять на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по релке на две стороны; опять запылала по земле и деревьям зелень, пролились первые дожди, прилетели стрижи и ласточки и любовно к жизни заквакали по вечерам в болотце проснувшиеся лягушки. Все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня. Вот и теперь посадили огороды – да не все: три семьи снялись еще с осени, разъехались по разным городам, а еще три семьи вышли из деревни и того раньше, в первые же годы, когда стало ясно, что слухи верные» [Распутин, 1980:15].

Попробуем проанализировать символику этимона авторского имени как в образных координатах романа «Я пришел дать вам волю», так и деревенского мифа в литературе второй половины XX в., который строится на мотивах единства «рода», природных циклов и хронотопе замкнутого пространства «малой родины». Этимон использован в диалоге между Разиным и лже-патриархом, мужиком, изображающишим патриарха для соратников атамана. Отметим, что «патриарх» – актер, как и сам реальный автор, изображающий кого-то другого, в данном случае – высший духовный авторитет в России. До этого он «дивил народ честной» на базарах. Патриарх анонимен, лишен в повествовании имени и фамилии. Настойчиво подчеркивается его богатырско-мужицкая сила, размеры: «Особенно внушительно выглядел Никон – огромный, с тяжелыми ручищами, с дремучей пегой бородой»; «Казаки рассмеялись. Неизвестно, как «царевич», а «патриарх» явно был мужик свойский»; « Громадина «патриарх» ступал важно, кивал головой»; «– Вот так утроба! Патриаршая. – Сам-то я из мужиков, родом-то. Пока патриархом-то не сделался, горя помыкал». Таким образом, патриарх выражает художественную идею «мужского начала», «патриархата»: «– А был ли женат когда? – Пробовал – не выдюживали. Сбегали. Я не сержусь – чижало, конечно».

«Патриарх» связан со стихией воды и реки («волгарь»), значимым для героев Шукшина локусом бани как локуса семейной идиллии («батюшка, мать, ребенок»): «Потом, когда сплывали вниз по Волге, до деревни, Степан беседовал с «патриархом»; «Патриарх» хворал с похмелья, поэтому за баню чуть не бухнулся принародно в ноги атаману. – Батюшка, **как в воду глядел**!.. Надо! Баслови тя бог! **Баня – вторая мать наша.** А я уж загоревал было. **Вот надоумил тя господь с баней**, вот надоумил!.. – «Патриарх» радовался, **как ребенок**. Собирался. – Экая светлая головушка у тя, батька-атаман. Эх, сварганим баньку!..»; «…Баня стояла прямо на берегу Волги. «Патриарх» захотел сам истопить ее. Возликовал, воспрянул духом… Даже лицом просиял неистребимый волгарь». На вполне естественной для атамана Разина символике реки и рек, движению по воде построена вся пространственная система романа, начиная с первой же его фразы: «Золотыми днями, в августе 1669 года, Степан Разин привел свою ватагу с моря к устью Волги и стал у острова Четырех Бугров» [Шукшин, 1989:8]. Поэтому «патриарх» как сподвижник Разина – один из персонажей-дублеров удалого и мужественного героя, неотделимого от родной ему стихии воды.

В разговоре со Степаном проясняется история деревни «патриарха» – «малой родины» его «рода»:

« – Ты родом-то откуда?

– А вот – почесть мои родные места. Там вон в Волгу-то, справа, Сура вливается, а в Суру – малая речушка Шукша… Там и деревня моя была, тоже Шукша. Она разошлась, деревня-то. Мы, вишь, коноплю ростили да поместнику свозили. А потом мы же замачивали ее, сушили, мяли, теребили… Ну, веревки вили, канаты. Тем и жили. И поместник тем же жил. Он ее в Москву отвозил, веревку-то, там продавал. А тут, на Покров, случилось – погорели мы. Да так погорели, что ни одной избы целой не осталось. И поместник наш сгорел. Ну, поместник-то собрал, чего ишо осталось, да уехал. Больше, мол, с коноплей затеваться у вас не буду. А нам тоже – чего ждать? Голодной смерти? Разошлись по свету куда глаза глядят. Мне-то что? – подпоясался да пошел. А с се-

мьями-то – вот горе-то. Ажник в Сибирь двинулись которые… Там небось и пропали, сердешные… У меня брат ушел… двое детишков, ни слуху ни духу.

– Ну, и пошел ты по базарам? – интересно было Степану.

– И пошел… По Волге шастал – люблю Волгу.

– А потом?.. – любопытствовал дальше Степан, но вспомнил и осекся: ему полагалось знать, как дальше сложилась судьба «патриарха» – высокая судьба. – Твоих земляков нет в войске? Не стречал? – спросил он.

– Нет, не стречал.

– Стренешь, отверни рожу – не знаешь. Так лучше будет.

– Они, видно, далеко разошлись. В Сибирь-то много собиралось. Прослышали: земли там вольные…

Степан перестал расспрашивать, задумался.

Сибирь для Разина – это Ермак, его спасительный путь, туда он ушел от петли. Иногда и ему приходила мысль о Сибири, но додумать до конца эту мысль он ни разу не додумал: далеко она где-то, Сибирь-то. Ермака взяли за горло, он потому и двинул в Сибирь, Степан сам пока держал за горло…» [Шукшин, 1989: 262 – 263].

Впервые этот насыщенный смыслами фрагмент был откомментирован С.М. Козловой: «В соединении названия пропавшей в Сибири деревни с фамилией писателя не следует искать указаний на родословную писателя. Название деревни Шукша у притока Суры связано с легендарным Васильградом и служит заданиям мифологизации личности писателя (Василий Шукшин) – миф о самосотворении мастера указывает на корень, исток духовного раскола, который переживает сам писатель, когда он, подобно своему “патриарху”, кормился на ярмарках суеты и тщеславия, а душу спасал в сросткинской избе да бане, там искал и строил невидимый Васильград» [Козлова, 1993: 162]. Используя старообрядческие легенды, С.М. Козлова, на наш взгляд, с одной стороны, слишком усложнила смысл упоминания этимона, с другой – вывела его за рамки контекста романа, справедливо истолковав его как автоаллюзию, автоаллегорию (реальный автор Шукшин как персонаж романа). Сильной стороной этой интерпретации является и сопряжение смыслов обоих имен писателя и введение дополнительного топонима.

Однако мы попробуем проанализировать символику этимона авторского имени в образных координатах русского деревенского мифа в литературе второй половины XX в., который, как уже было сказано, строится на единстве «рода» и замкнутого пространства «малой родины». Очевидно, что авторский этимон характеризует не столько персонажа,“патриарха”, сколько ту деревенскую общность («род»), к которой он исконно принадлежит и в которую он хотел бы вернуться (мать-баня, Разин-батюшка, патриарх-ребенок). Сопряжение реки Шукша и деревни Шукша полемично по отношению к «Матере» В. Распутина, где Матера – деревня и остров. Выдвижение на первый план реки – важная сторона и авторского мифа (См. начала и концовки фильмов Шукшина-режиссера), и неопределенного социокультурного статуса Шукшина-автора (и в «лодке», и на берегу), и динамики характера шукшинских героев, ищущих «воли». Обычный для деревенской прозы хронотоп замкнутого пространства преодолевается через систему сливающихся вместе Шукши, Суры, Волги – отсюда и определение «патриарха» как «волгаря». Эти родные места – часть общерусского пространства, речной системы главной русской реки и соотносимы с внешней и внутренней динамикой русского человека, как ее понимал автор. Реальная родословная на самом деле не интересует Шукшина, гораздо важнее сюжет о типичной русской «деревне у реки» вообще. История деревни Шукши отражает историю русской деревни: сначала «погорели» – как в в позднейшем «Пожаре» В. Распутина, затем «разошлись», как большинство жителей обреченной Матеры («разъехались»). Намечено и возможное спасение русской деревни в Сибири, в пути, в воле («земли там вольные»). Коллективная межавторская мифология русской «деревенской» прозы здесь четко прочерчена: дезинтеграция деревенского социума – «разошлись» и эсхатология – «погорели». Любопытен и род занятий «шукшинских» крестьян: использование текстильной символики может быть связано, по нашему опыту, не только с вполне правдоподобными занятиями русских крестьян, но и с метатекстуальным аспектом текста, в котором витье веревок, канатов связано либо с деми-

ургическим самообозначением автора-пряхи, либо связи с самой Судьбой (См. Мароши В.В. Архетип Арахны: мифологема и проблемы текстообразования. – Новосибирск, 1996.)

Таким образом, рассказ о топонимически идентичных реке и деревне даже более важен для реального автора, чем для героя, которому мысль о Сибири, пути Ермака лишь «иногда…приходит». Перспективой спасения родины и рода становится стремление русского человека вдаль, в неосвоенное пространство «воли» («земли там вольные»), к которому тянет и главного героя. Именно спасительное пространство Сибири остается не востребованным для героя романа, как раз и «пришедшим дать волю». Русская деревня разрушена, но остается миф о Сибири – пространстве будущего, потенциальной «воле» русского человека.

Таким образом, на наш взгляд, смыслы поэтического этимона имени Шукшина здесь двойные: и общерусские, и сибирские. В отличие от героя романа и “патриарха” автор строит свой миф в затекстовом пространстве воли («Я пришел дать вам волю» – слова прежде всего автора, а не Разина). Введение этимона имени автора стирает дистанцию между историческим прошлым и авторским письмом, которое развертывается здесь и сейчас. Русская деревня XVII в. Шукша – аллюзия на судьбу русского крестьянства и автоаллюзия на себя как «крестьянского сына»,

Личное имя реального автора стало частью системы имен самого «типичного» героя Шукшина, чье прозвище стало для персонажей писателя нарицательным (Чудик – шукшинские «чудики»). Мена авторского имени на имя-кличку, перевод собственного имени в апеллятив, а затем снова в статус собственного имени (Василий – чудик – Чудик) обнажает процесс взаимодействия автора с персонажем в сфере имени. Соименность персонажа с автором требует «различающей» отсылки к реальности автономно существующего героя с ограниченным, в отличие от его именного тезки, кругозором и нетворческой профессией (киномеханик, а не кинорежиссер): «В одном месте Чудик поскользнулся, чуть не упал. Звали его – Василий Егорыч Кня-

зев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе…» [Шукшин, 1975: 293].

Использование этимона фамилии символизирует подвижное настоящее и неопределенное будущее русской деревни и ее «певца». Реализация семантики харизматичного личного имени автора построена на несоответствии этимологии системы имен героя и обиходного прозвища персонажа: Чудик – Князев («князь») – Василий «царь» – Георгий (Георгий Победоносец). С другой стороны, это можно понять и как проекцию культурного архетипа «царя – шута» в межавторский текст деревенской прозы. Эта внутренне противоречивая система имен отражает поиски реальным автором особого типа героя, «мужицкого царя», сочетавшего в себе черты первосвященника, справедливого правителя и актера.

2.5. ЭТИМОН ИМЕНИ АВТОРА В МЕТАТЕКСТЕ: ПРОЗА НАБОКОВА И СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ

Различные толкования термина «метатекст» вынуждают нас пояснить, какое из них мы имеем в виду. В «набоковском» варианте это будет необычно насыщенный различными вариантами автоаллюзий текст, особенности использования этимона имени в котором позволяют говорить о самокомментировании как константе текстообразования. Обозначение себя автором в тексте с использованием этимона имени потенциально связано именно с метатекстуальными аспектами текста. Интенциональность, игровой и рефлективный характер подобного типа самообозначения, частота употребления автоаллюзивных знаков позволяет вполне уверенно говорить о роли этимона имени автора в создании параллельного основному повествованию автокомментирующего текста.

Многообразие форм употребления автоаллюзий в прозе Набокова и сама их «частотность» позволяют исследователям рассматривать ее не только как особенность художественного мира писателя, но и

как особое качество предпостмодернистской литературы, или мета-литературы – «синтетический этап русского авангарда» [Медарич, 1997: 456] (синтез реализма XIX в., авангардизма и модернизма. – В.М.), «нарциссистский роман» [Там же], «философию бокового зрения» [Пятигорский, 1997: 347] – в итоге, перепробовав различные определения, исследователи прибегают к набоковскому каламбурно-именному метатекстуальному приему. В самом деле, мифотворческие возможности этимона имени автора у Набокова преобразуются в последовательную систему маркировки персонажеобразующих и вымыслообразующих жестов всемогущего писателя. Эта система достаточно сбалансирована: автоаллюзии реалистического типа, связанные с предметным миром, пространством и телесными характеристиками персонажа, переходят в самопрезентацию авангардистского типа, а последняя осложняется мотивами перехода в иную реальность, которые имеют скорее модернистское происхождение.

Для прояснения возьмем в качестве примера общепризнанный элемент набоковской анаграммной маркировки своего имени – бабочку. Как авангардист, Набоков вводит ее в пространство вымысла необычайно часто; описывает ее виды, внешний вид и повадки как самый дотошный реалист и даже натуралист и, наконец, превращает ее в метафизический символ другого мира как символист. Поскольку анаграммирующее чтение текста – процесс вероятностный и во многом предположительный, – мы позволим себе остановиться подробнее на самом простом и наиболее этимологизирующем способе самообозначения – указующем каламбуре фамилии (имя Набокова как различные варианты бока/Бока), который упрятан в телесно-жестовое и предметное изображения. Попутно мы рассмотрим и модернистский вариант замены фамильного имени псевдонимом как один из приемов метафизического постижения сверхреальности.

Фамильное имя писателя в полном или неполном виде легко вписывается в биографический текст персонажа, основанный на реальных событиях. Более того, этим событиям придана документальная, псевдопротокольная точность: «Министр юстиции Набоков сде-

лал соответствующий доклад, и Государь соизволил перемещение Чернышевского в Астрахань» [Набоков, 1990, III: 241]; «7 июля у него сидели два приятеля: доктор Боков (впоследствии изгнаннику посылавший врачебные советы) и Антонович» [Там же]; «Сперва пошел проститься с Чернышевским Боков, затем – Антонович. Николай Гаврилович сидел у письменного стола, играл ножницами, а полковник сидел сбоку, заложив нога за ногу; беседовали – все ради приличия – о преимуществах Павловска перед другими местностями» [Там же]. Не столь уж важно, участвовал ли предок писателя в деле Чернышевского и был ли в окружении писателя персонаж с такой фамилией – это задача для историков литературы и набоковедов. Важно, что они понадобились для игрового в своей основе обозначения реального, эксплицитного автора, его «здесь и сейчас» присутствия в рассказываемой истории.

Сама форма «романа в романе» как текста в тексте и очень часто – метатекста основного текста – противоречит строго реалистической интерпретации использования этимона имени. Поэтому Набоков вписывает в основной роман именного и портретного двойника-призрака сразу двух героев – Чернышевского и Годунова-Чердынцева, тоже сидящего у игровой площадки письма – письменного стола в авторском указующем векторе («сбоку»). Поза и внешний вид призрачного и «живого» персонажа указывают на другого персонажа и писателя, имя (Яша Чернышевский) – на персонажа другого романа и авторское «я», фантомность «присутствующего отсутствующего» – на особую природу самой реальности, которая допускает подобные метафизические эффекты, а еще более – на природу художественной реальности как вымысла, чьими знаками (литературность имен – Керн, Блок, Чернышевские; финик – античная фига; рассказ о первоапрельских проделках, упоминание тени, призрака) и демонстративной сгущенностью насыщено описание: «Около книжной полки сидел Федор Константинович и, хотя в горле стоял кубик, старался казаться в духе. Инженер Керн, близко знавший покойного Александра Блока, извлекал из продолговатой коробки, с

клейким шорохом, финик <…> Любовь Марковна, вдруг скомкав выбор, взяла тот сорт, на котором непременно бывает след неизвестного пальца: пышку. Хозяин рассказывал старинную первоапрельскую проделку медика первокурсника в Киеве. Но самым интересным из присутствующих был сидевший поодаль, **сбоку от письменного стола**, и не принимавший участия в общем разговоре, за которым, однако, с тихим вниманием следил, юноша…, чем-то действительно напоминавший Федора Константиновича. Он сидел в такой же позе, в какой сиживал и Федор Константинович <…> Тень двух томов, стоявших на столе, изображала обшлаг и угол лацкана, а тень тома третьего, склонившегося к другим, могла сойти за галстук. Он сидел, этот юноша, не поднимая глаз, с чуть лукавой чертой у губ, скромно и не очень удобно, на стуле, вдоль сидения которого блестели медные кнопки <…> Александр Яковлевич вдруг встал и, как бы случайно, так переставил стул около письменного, чтобы ни он, ни тень книг никак не могли служить темой для призрака. <…>

Молодой человек, похожий на Федора Константиновича (к которому именно поэтому так привязались Чернышевские), теперь очутился у двери, где, прежде чем выйти, остановился вполоборота к отцу, – и, несмотря на свой чисто умозрительный состав, ах, как он был плотнее всех сидящих в комнате! Сквозь Васильева и бледную барышню в пенсне… сам Федор Константинович лишь благодаря смутному совпадению с покойным, – но Яша был совершенно живой и настоящий, и только чувство самосохранения мешало вглядеться в его черты» [Там же: 33]. Автор здесь – третий, но не лишний, скромно вписывающий себя в обозначенное местоположение призрачного персонажа.

Максимально сокращенное ядро авторского имени (Набоков – Бок) обозначает имя малозначительного персонажа, акцентируя его функцию – маркировать концовку рассказа, «принцип соглядатайства» повествователя и саму «сделанность» произведения: «Она ушла. Кажется, никто ничего не заметил. С ним поздоровался некто Бок, заговорил мягким голосом: «Я все время следил за вами. Как вы

переживаете музыку! Неужели вы до такой степени к музыке равнодушны?» <…> «Все, что угодно,– произнес Бок пугливым шепотом профана,– «Молитва Девы» или «Крейцерова соната»,– все, что угодно» [Там же, II: 398].

Автономность персонажа и традиционная читательская идентификация с ним осложняются путем введения в повествование обозначенных авторским этимоном манекенов или фигур воображения героя: «Однако,– усмехнулся про себя Драйер,– что за чепуха! Нужно ему что-нибудь рассказать.

Он подумал, **не рассказать ли ему** об электрических манекенах: тема, точно, была занимательная. Целую неделю изобретатель просил его не заходить в мастерскую,– хотел, мол, устроить сюрприз,– а на днях, со скромной гордостью,– позвал. Скульптор, похожий на ученого, и профессор, похожий на художника, казались тоже чрезвычайно довольными собой. И немудрено. Изобретатель раздвинул за шнур черный занавес; и **из боковой двери** слева вышел бледный мужчина в смокинге, прошел, с той особенной нежной медлительностью, которой отличается походка лунатиков или движение людей в задержанном кинематографе,– и ушел в **боковую две**рь направо. За ним следом прошли: бронзоватый юноша в белом, с ракеткой в руке, и представительный господин, в отлично сшитом костюме, с портфелем под мышкой. Едва последний успел уйти в дверь направо, как уже слева опять вышел бледный мужчина в смокинге – а затем опять,– теннисист, делец с портфелем, опять смокинг – и так далее, без конца. Ах, как они прелестно двигались!.. Так медленно и все же машисто, гибко и все же чуть стилизованно <…> лица были сделаны удивительно,– мягкие на вид, с живым переливом на щеках. И потом изобретатель что-то такое там сделал,– и уже фигуры стали проходить иначе, – навстречу друг другу, причем через раз мужчина в смокинге останавливался посередине, делал осторожное движение ногами, как будто показывал танцевальный прием, и потом, медленно округлив руку, словно вел невидимую даму, поворачивался и медленно уходил. **Но как рассказать** Францу об этом?» [Там же, I: 247]; «По желанию мо-

ему я ускоряю или, напротив, довожу до смешной медлительности движение всех этих людей, группирую их по-разному, делаю из них разные узоры, освещаю их то снизу, то сбоку. Так, все их бытие было для меня только экраном» [Там же, II: 339]; «Появлялся докучный сосед-арестантик, с наливным личиком, появлялся адвокат, появлялся мрачный библиотекарь, и в черном, гладком парике дебелый Родриг Иванович, и Эммочка, и вся Марфинькина семья, и Родион, и другие, смутные сторожа и солдаты, – и, вызывая их, – пускай не веря в них, но все-таки вызывая, – Цинциннат давал им право на жизнь, содержал их, питал их собой. Ко всему этому присоединялась ежеминутная возможность возвращения волнующего стука, действующая, как размывчивое ожидание музыки, – так что Цинциннат находился в странном, трепетном, опасном состоянии,– и с каким-то возрастающим торжеством били далекие часы, – и вот, выходя из мрака, подавая друг другу руки, смыкались в круг освещенные фигуры – и, слегка напирая **вбок,** и кренясь, и тащась, начинали – сперва тугое, влачащееся – **круговое движение**, которое постепенно выправлялось, легчало, ускорялось» [Там же, IV: 90]. В первом фрагменте мы имеем дело скорее с метадискурсом вымысла: на это указывает не столько сам мотив «рассказывания», сколько изображение его процессуального характера в символике пространственного перемещения «кукол» и метатекстуальных вариаций затрудненности нарратива («как рассказать», «не рассказать ли»).

Традиционная реалистическая наблюдательность, сюрреалистическая ассоциативность сомнамбулического воображения и возможность прорыва в модернистскую «тайну», за золотую «дверцу» передоверяются автором воображаемому или вспоминающему персонажу. Этимоном имени автора, который может быть и элементом пространства, и телесной деталью, и характеристикой ментального процесса отмечены ситуации ясновидения, сновидения, воспоминания, воображения, восприятия: «Как всегда, на грани сознания и сна всякий словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу: хрустальный хруст той ночи христианской под хризолитовой звездой… побежала дальше

рябь рифмы: и умер врач зубной Шполянский, астраханский, ханский, сломал наш Ганс кий. Ветер переменился, и пошло на зе: изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы… тут был опять кончик (Кончаев?), доделанный мыслью, которая опускалась все ниже в ад аллигаторских аллитераций, в адские кооперативы слов, не «благо» а «blague». Сквозь этот бессмысленный разговор в щеку кругло ткнулась пуговица наволочки, он перевалился **на другой бок**, и по темному фону побежали голые в груневальдскую воду, и какое-то пятно света в вензельном образе инфузории поплыло наискось в верхний угол подвечного зрения. За некой прикрытой **дверцей в мозгу**, держась за ее ручку и отворотясь, мысль принялась обсуждать с кем-то сложную, важную тайну, но когда на минуту **дверца отворилась**, то оказалась, что речь идет просто о каких-то стульях, столах, атоллах» [Там же, III: 316 – 317]; «И как сквозь медузу проходит свет воды и каждое колебание, так все проникало через него, и ощущение этой текучести преображалось в подобие **ясновидения**: лежа плашмя на кушетке, относимой **вбок течением теней**, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим и воображал то панель у самых глаз, с дотошной отчетливостью, с какой видит ее собака, то рисунок голых ветвей на не совсем еще бескрасочном небе, то чередование витрин…» [Там же, IV: 341]; «Ее бледные волосы, светло и незаметно переходившие в солнечный воздух вокруг головы, голубая жилка на виске, другая – на длинной и нежной шее, тонкая кисть, острый локоть, узость **боков**, слабость плеч – все это **воспринималось им** с мучительной отчетливостью и потом, в течение дня, бесконечное число раз повторялось в его памяти, отзываясь все ленивее, бледнее и отрывистее, но как только он ее видел вновь, **вся эта подсознательная работа по уничтожению ее образа**, власти которого он все больше боялся, шла насмарку, и опять вспыхивала красота, – ее близость, страшная доступность взгляду, восстановленная связь всех подробностей» [Там же, III: 160]; «Давид торопил Иванова, которому немоглось, хотелось валяться в постели и думать о каких-то далеких, неясных полусобытиях, освещенных **воспоминанием толь-**

ко с одного бока, о каких-то дымчатых, приятных вещах, – быть может, когда-то случавшихся, или близко проплывших когда-то в поле жизни, или еще в эту ночь явившихся ему во сне. Но невозможно было сосредоточить мысль на них, – все ускользало куда-то в сторону, <…> ускользало неудержимо, как те прозрачные узелки, которые наискось плывут в глазах, если прищуриться» [Там же, II: 417].

Экзистенциальная рефлексия рассказчика также несет на себе метку автора, осложняющую традиционную читательскую эмпатию представлениям персонажа о смерти: «Бывало со мной и другое: ночью, лежа в постели, я вдруг вспоминал, что смертен. <…> Говоришь себе, что смерть еще далека, что успеешь ее продумать, – а сам знаешь, что все равно никогда не продумаешь, и опять в темноте, на галерке сознания, где мечутся живые, теплые мысли о милых земных мелочах, проносится крик – и внезапно стихает, когда наконец, **повернувшись на бок**, начинаешь думать о другом. <…> Напрасно примеряю слова, ни одно из них мне не впору» («Ужас») [Там же, I: 397 – 398].

Отражение персонажа или рассказчика в зеркале сопровождается указанием на миметизм соприсутствующего автора, в том числе и в виде синхронного действия другого персонажа: «В зеркальном стекле **сбоку** от выставки продолжалась улица, но это было продолжение мнимое: автомобиль, проехавший слева направо, вдруг исчезал, исчезал и другой, ехавший ему навстречу,– ибо один из них был только отражением. Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» [Там же, II: 342]; «Было уже около десяти утра. Угомонилась страсть, и ужасное сознание беды опустилось на меня, как пепел, что поощрялось будничной реальностью тусклого, невралгического дня, от которого ныло в висках. Коричневая, голенькая, худенькая Лолита, обращенная узкими ягодицами ко мне, а лицом к дверному зеркалу, стояла, упершись руками **в бока** и широко расставив ноги (в новых ночных туфлях, отороченных кошачьим мехом), и сквозь светившийся

локон морщила нос перед хмурым стеклом» [Набоков, 1991а: 157]; «Из зеркала смотрел бледный автопортрет с серьезными глазами всех автопортретов. **Сбоку**, **на** подбородке, в нежно-раздражительном месте, среди за ночь выросших волосков (сколько еще метров я в жизни сбрею?) появился желтоголовый чиреек, который мгновенно сделался средоточием всего Федора Константиновича, сборным пунктом, куда стянулись все неприятные чувства, жившие в различных частях его существа» [Набоков, 1990, III: 141]; «Продолжая смотреться в зеркало, она стала медленно натягивать пижамную кофточку. «**Бока** полноваты»,– сказала она» [Там же: 107]; «Ходил, значит, по комнатам, курил, и из всех зеркал на меня смотрела испуганно серьезными глазами наспех загримированная личность. Лида сидела к столу **боком**, заложив ногу за ногу, и выпускала папиросный дым вверх, сильно выпятив нижнюю губу и не спуская с глаз карт на столе» [Там же: 370]. Таким образом, в отношениях «персонаж – зеркало – отражение персонажа» появляется «некто третий», подглядывающий «сбоку» за всем происходящим.

Символика «авторского зеркала», помеченного этимоном автопортрета может быть присуща у Набокова любым типам словесного описания изображения, от рекламы до пейзажа («picture in a picture» [Набоков, 1997: 317]): «Утром я побывал в Зоологическом саду, а теперь вхожу с приятелем, постоянным моим собутыльником, в пивную: голубая вывеска, по ней белыми буквами начертано “Львиная Брага”, и **сбоку подмигивает портрет льва**, держащего кружку пива. Усевшись, я рассказываю приятелю о трубах, трамваях и прочих важных вещах» [Набоков, 1990, I: 316]; «Все, что являло собой плоскую картонку с рисунком на крышке, предвещало недоброе. <…> Эти именно дети выросли, и я часто встречаю их на рекламах. Так развивается **бок о бок с нами**, в зловеще-веселом соответствии с нашим бытием, мир прекрасных демонов; но в прекрасном демоне есть всегда тайный изъян, стыдная бородавка на заду у подобия совершенства; лакированным лаком реклам, объедающимся желатином, не знать тихих отрад гастронома, а моды их (медлящие на стене, пока

мы проходим мимо) всегда чуть-чуть отстают от действительных» [Там же, III: 14]; «В гостиной он остановился, прислушался. Дагерротип деда, отца матери,– черные баки, скрипка в руках, – смотрел на него в упор, но совершенно исчез, растворился в стекле, как только он посмотрел на портрет **сбоку**,– печальная забава, которую он никогда не пропускал, входя в гостиную» [Там же, II: 9]; «Поговорили о Романове. О его картинах. Вы знаете его «Футболиста»? Вот как раз журнал с репродукцией. Он забирает мяч **сбоку**, подняв одну руку, пятерня широко распялена – соучастница общего напряжения и порыва» [Там же, III: 163]; «Поднявшись по лестнице, мы очутились на щербатой площадке: отсюда видна была нежно-пепельная гора св. Георгия с собранием крапинок костяной белизны **на боку** (какая-то деревушка); огибая подножье, бежал дымок невидимого поезда и вдруг скрылся; еще ниже виден был за разнобоем крыш единственный кипарис, издали похожий на завернутый черный кончик акварельной кисти; справа виднелось море, серое, в светлых морщинах» [Там же, IV: 321].

Набоков включал в ткань своей прозы похожие с его точки зрения приемы анаграмматического или каламбурного «словесного портрета» авторского имени у Гоголя и Толстого, причем портрета в буквальном смысле слова, составленного из букв, как и у самого Набокова: «Представте себе такую вещь: я, скажем, однажды гулял по чудным местам, где бегут бурные воды и повилика душит столпы одичалых развалин,– и вот, спустя много лет, нахожу в чужом доме снимок: стою **гоголем** возле явно бутафорской колонны, на заднем плане – белесый мазок намалеванного каскада, и кто-то чернилами подрисовал мне усы» [Там же: 411]; «…в простенке портрет Льва Толстого, всецело составленный из набранного микроскопическим шрифтом «Холстомера» (Х**ОЛСТО**мера. – В.М.) [Там же: 325 – 326].

Возможности мультиплицирования форм имени Набоковым реализовывались в тексте и мире произведения как неограниченное распространение двойников автора, в виде отмеченных этимоном персонажей и предметов: «Оба (Мухин и Хрушов. – В.М.) стоят **по**

бокам двери, друг против друга, как кариатиды. Мухин и величавый Роман Богданович давно уже бывают здесь, Смуров же появился сравнительно недавно…» [Там же, II: 312]; «Ему казалось, что он сдерживает шаг до шляния, однако попавшиеся по пути часы (**боковые исчадия** часовых лавок) шли еще медленнее, и когда у самой цели он настиг Любовь Марковну, шедшую туда же, он понял, что во весь путь нетерпение несло его, как на движущихся ступеньках, превращающих и стоячего в скорохода» [Там же, III: 29]; «Я долго сидел в темном и скучном трактире, совершенно один, в задней какой-то комнате у большого стола, и на стене висела старая фотография: группа мужчин в сюртуках, с закрученными усами, причем кое-кто из передних непринужденно опустился на одно колено, а двое даже прилегли **по бокам**, и это напоминало русские студенческие фотографии» [Там же: 430]; «Я кинулся под навес и очутился на ступенях музея. Это был небольшой, из пестрых камней сложенный дом с колоннами, с золотой надписью над фресками фронтона и с двумя каменными скамьями на львиных лапах **по бокам** бронзовой двери; одна ее половина была отворена, и за ней казалось темно по сравнению с мерцанием ливня» [Там же, IV: 352]; «**По бокам** было по три комнаты с крупными, черными цифрами на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца. В комнате первоапрельской – первая дверь налево – жил теперь Алферов, в следующей – Ганин, в третьей – сама хозяйка. В трех номерах направо – от четвертого по шестое апреля – жили» [Там же, I: 37 – 38]; «В глазах мелькнула вывеска гостиницы, – **по бокам** стояло по два лавровых деревца в кадках <…> **Двойник мой**, вероятно, уже в том же городе, что я, ждет уже, может быть. Я здесь представлен в двух лицах» [Там же, III: 372].

Двойничество персонажей и автора, наполняющего свой собственный мир («Как читатель, я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как

только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана» [Набоков, 1997: 351]), стоит и за не реализовавшимся двойничеством персонажей, за его претензиями на «авторство» (например, в “Отчаянье”): «А работы у вас для меня не найдется?»– осведомился он, склонив голову **набок**. Отвечу, что он первый, не я, почуял масонскую **связь нашего сходства**, а так как установление этого сходства шло от меня, то я находился, по его бессознательному расчету, в тонкой от него зависимости, точно **мимикрирующим видом был я, а он – образом**» [Набоков, 1990, III: 339]; «Итак, приступим,– сказал я. – Стрижка-брижка. Садись, пожалуйста, **боком**, а то мне негде примоститься» [Там же: 434]; «Меж тем я живу под его именем, **коегде следы этого имени уже оставил**, так что найти меня можно было бы в два счета. Ведь я же похож на мое имя, господа, и оно подходит мне так же, как подходило ему» [Там же: 451]; «Я закрыл глаза, лег **на бок**, хотел заснуть тоже, но не удалось. Из темноты навстречу мне, выставив челюсть и глядя мне прямо в глаза, шел Феликс. Дойдя до меня, он растворялся, и передо мной была длинная пустая дорога, … он опять растворялся, дойдя до меня, или вернее войдя в меня» [Там же: 362]; «Я поворачивался **на другой бок**, некоторое время все было темно и спокойно, – ровная чернота; но постепенно намечалась дорога – в другую сторону, – и вот возникал перед самым моим лицом, как будто из меня выйдя, затылок человека, с заплечным мешком грушей, он медленно уменьшался, он уходил … но вдруг, обернувшись, он остановился и возвращался, и лицо его становилось все яснее, и это было **мое лицо»** [Там же: 363]. Очевидно, что автор на стороне персонажа-жертвы, Феликса, а не Германа, хотя говорить о какой-либо однозначной оценке с его стороны не приходится.

Поза, занимаемая персонажем или олицетворенным предметом у Набокова – обычно знак демиургического вмешательства автора, который сопровождает его аллюзией на собственное имя и «кукольный», подчиненный статус персонажа: «В зачаточном пиджаке без одного рукава, стоял обновляемый Лужин **боком** к трюмо, и лысый портной то проводил мелом по его плечам и спине, то втыкал в него

булавки, с поразительной ловкостью вынимая их изо рта, где, по-видимому, они естественно росли» [Там же, II: 98]; «Гости ушли. Лужин сидел **боком** к столу, на котором замерли в разных позах, как персонажи в заключительной сцене «Ревизора», остатки угощения, пустые и недопитые стаканы» [Там же: 137]. Разумеется, в первом контексте мотив зеркального отражения и действия персонажа-демиурга в сочетании с этимоном придают особую выразительность метатексту.

Демонстративность обнажения природы персонажа или предмета может выразиться в соединении авторского индекса и мотива «родимого пятна» как знака-приметы автора: «Моя ривьерская любовь внимательно на меня глянула поверх темных очков. Это было то же дитя – те же тонкие, медового оттенка, плечи, та же шелковистая, гибкая, обнаженная спина, та же русая шапка волос. Черный в белую горошинку платок, повязанный вокруг ее торса, скрывал от моих постаревших горилловых глаз – не от взора молодой памяти – полуразвитую грудь, которую я так ласкал в тот бессмертный день. И как если бы я был сказочной нянькой маленькой принцессы (потерявшейся, украденной, найденной, одетой в цыганские лохмотья, сквозь которые ее нагота улыбается королю и ее гончим), я узнал темно-коричневое родимое пятнышко у нее **на боку»** [Набоков, 1991a: 53]; «Только раз, года два после Яшиной гибели, на литературном вечере мне довелось видеть ее, и я запомнил ее необыкновенно широкий, чистый лоб, глаза морского оттенка и большой красный рот с черным пушком над верхней губой и **толстой родинкой сбоку**, а стояла она, сложив на мягкой груди руки, что во мне сразу развернуло всю литературу предмета, где была и пыль ведряного вечера, и шинок у трактира, и женская наблюдательная скука» [Набоков, 1990, III: 39]; «Спирт помещался в медном шаре: если повернуть винт, спирт просачивался в черный желобок. Надо было чуть-чуть выпустить, завинтить опять и поднести спичку. Загорался мягкий желтоватый огонь, плавал в желобке, постепенно умирал, и тогда следовало открыть кран вторично, и с громким стуком – под чугунной подставкой, где с

видом жертвы стоял жестяной чайник с **родимым пятном на боку**, – вспыхивал уже совсем другой, матово-голубой огонь, зубчатая голубая корона. Как и почему все это происходило, Лев не знал, да этим и не интересовался» [Там же, II: 370].

Подобные авторские автореференции ориентируют читателя на индексирующую зеркальность всех жестов и поз любого, даже третьестепенного персонажа как жестов воображаемого авторского тела, вписывающихся в тщательно выстроенную квазиреальность: «Давешняя белка с прерывистым, скребущим звуком вскарабкалась по коре. Где-то невдалеке зазвучали девичьи голоса, и он остановился в пятнах тени, неподвижно застывших у него вдоль руки, но ровно содрогавшихся **на левом боку**, между ребер. Золотой, коренастый мотылек, снабженный двумя запятыми, сел на дубовый лист» [Там же, III: 300]; «Дверь освещенной ванной была приоткрыта; кроме того, сквозь жалюзи пробивался скелетообразным узором свет наружных фонарей; эти скрещивающиеся лучи проникали в темноту спальни и позволяли разобраться в следующем положении. Одетая в одну из своих старых ночных сорочек, моя Лолита лежала **на боку**, спиной ко мне, посредине двуспальной постели. Ее сквозящее через легкую ткань тело и голые члены образовали короткий зигзаг» [Набоков, 1991а: 147]; «Город уехал. Франц схватился **за бок**, навылет раненный мыслью, что пропал бумажник, в котором так много: крепкий билетик, и чужая визитная карточка, и непочатый месяц человеческой жизни. Бумажник был тут как тут, плотный и теплый» [Набоков, 1990, I: 116]; «Стекла совсем потемнели, в них незаметно появились отражения, отблески. Мелькнула мимо огненная полоса встречного поезда и навеки оборвалась. Франц, вернувшись в купе, вдруг судорожно схватился **за бок»** [Там же: 125]; «Следующая пуля угодила ему в **бок**, и он стал подыматься с табурета все выше и выше, как в сумасшедшем доме старик Нижинский, как “Верный Гейзер” в Вайоминге, как какой-то давний кошмар мой, на феноменальную высоту, или так казалось, … после чего спустился на землю и, опять приняв образ толстого мужчины в халате, улепетнул в холл» [Набоков,

1991а: 332]; «Роман, преувеличенно торопясь, достал из-за подкладки картуза сложенный вдвое картонный листок с траурным кантом; пока его он доставал, Родриг механически потрагивал себя **за бока**, вроде как бы лез за пазуху, не спуская бессмысленного взгляда с товарища» [Набоков, 1990, IV: 120]; «Родион поднял полотенце и, дико замахиваясь, норовил слепую летунью сбить, но внезапно она пропала: это было так, словно самый воздух поглотил ее. Родион, поискав, не нашел и стал посреди камеры, оборотясь к Цинциннату и уперши руки в **боки»** [Там же: 118]; «…надо спокойно и ровно идти, так может быть дойдешь, и молчать, не прикладывать руки к горящему **боку»** [Там же: 338]; «Он повернулся и, держась **за бок**, пошел вперед, вдоль темных, шуршащих заборов. Братья двинулись за ним, почти наступая ему на пятки» [Там же]; «Он увидел Зину в бланжевом жоржетовом платье и белой шапочке, взбегающую по ступеням. Она взбегала, прижав к бокам розовые локти» [Там же, III: 323]; «Зина, **боко**м сидящая на подоконнике с солнечным венцом вокруг головы» [Там же: 325].

Подобная маркировка зачастую является микросюжетом будущего сюжета. Берлинские вуайеры из «Дара» будут трансформированы в преследование Гумбертом Лолиты: «…лежала одинокая нимфа, раскинув обнаженные до пахов, замшево-нежные ноги … стрела соблазна едва успевала пропеть и вонзиться, как он уже замечал, что на расстоянии, в трех, одинаково отдаленных точках, образующих магический треугольник вокруг (чьей?) добычи, виднеются среди стволов три неподвижных ловца, друг другу незнакомых: два молодых (этот ничком, тот **на боку**) и старый господин в жилете … и казалось, эти три ударяющих в одну точку взгляда наконец, с помощью солнца, прожгут дырку в черном купальном трико бедной немецкой девочки» [Там же: 301]. Таким образом, недавнее «открытие» немецкого претекста Лолиты самим Набоковым уже было откомментировано в «Даре», нужно было лишь внимательно читать текст романа.

Интертекстуальность одних и тех же указующих символик превращает неизбежный и безобидный жест персонажа в движение кук-

лы, управляемой открыто вмешивающимся в мир произведения «кукловодом»: «…Тэдди, склонив голову **набок**, спросил, что такое: “Маэкасючику”,– и все смеялись, и никто не хотел ему объяснить» [Там же, II: 228]; «А кто забыл на ночь часы завести? – засмеялась жена, слегка тормоша его за полную белую шею. – Так можно проспать всю жизнь”. Она наклонила голову **набок**, глядя на профиль мужа, окруженный вздутием подушки, и заметив, что он снова заснул, улыбнулась и вышла из комнаты» [Там же: 139]; «Нет, к сожалению, я не брат Брюстера, – и даже не сам Брюстер. Он наклонил **набок** голову с еще более довольным видом. «Ну-ка, гадай дальше, шут» [Набоков, 1991а: 325]; «Драйер, пыхтя от нетерпения, боясь, что вот сейчас раздуется в небе дождевая туча, помчал его наверх и выдал ему пару белых фланелевых штанов. Подбоченясь и склонив голову **набок**, он с тревогой смотрел, как Франц переодевается. Франц, внутренне обмертвев от ужаса и стыда, от чувства, что невольно мимикой выдает свою тайну» [Набоков, 1990, I: 228].

Экспрессивный, а не общемиметический характер этих жестов мотивируется их дополнительной нарративной нагрузкой (как правило, это классический для метатекста «рассказ в рассказе», где персонаж выступает в роли рассказчика или слушателя): «Фокусник ел молча. Вдруг он поморщился, отодвинул тарелку и заговорил. Он рассказывал, как сегодня побывал у короля в Виндзоре. Рассказывал он живописно и легко, передразнивая виденных лиц, посмеивался, чуть **вбок** наклоняя голову.

– Я выпустил стаю белых голубей из цилиндра, – рассказывал он» [Там же: 389]; «Как вы сказали? – прервал критик. – Рыдал? Так, так. Простите, я не расслышал. – И, снова уронив руки на колени и склонив **набок** голову, он продолжал слушать рассказчика» [Там же: 365].

Для Набокова вымышленное или псевдобиографическое бытие персонажа соответственно в романе и автобиографии одинаково иллюзорно, по крайней мере, если судить об этом по акцентированию все той же индексирующей детали: «Дошкольное, дошахматное дет-

ство, о котором прежде никогда не думал, отстраняя его с легким содроганием … оказывалось ныне удивительно безопасным местом, где можно было совершать приятные, не лишенные пронзительной прелести экскурсии. Лужин сам не мог понять, откуда волнение, – почему образ толстой французженки с тремя костяными пуговицами **сбоку**, на юбке, которые сближались, когда ее огромный круп опускался в кресло, – почему образ, так его раздражавший в то время, теперь вызывает чувство нежного ущемления в груди» [Там же, II: 95]; «Так вкрапленный в начало «Защиты Лужина» образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа. <…> Вот, готовясь читать нам, она придвигает к себе толчками, незаметно пробуя его прочность, верандовое кресло и приступает к акту усадки: ходит студень под нижнею челюстью, осмотрительно опускается чудовищный круп с тремя костяными пуговицами **на боку**, и напоследок она разом сдает вся свою колышимую массу камышовому сиденью, которое со страху разражается скрипом и треском» [Там же, IV: 185].

Иллюзионизм квазиреалистического описания ставится под сомнение необъяснимым с точки зрения реальности фокусом персонажа или не мотивированным в повествовании, «внезапным» каламбуром рассказчика: «Шок подошел. На ходу задумчиво вынул из **боков**ого кармана горящую сигару, затянулся, выпустил клуб дыма и сунул ее обратно за пазуху. Как он это делал – неизвестно» [Там же, I: 387]; «…а сам был упругий и опрятный, с большим белым носом и лаковым пробором; по этой прямой дорожке он потом и пошел к коммерческому счастью, а отец его, Илья Фальтер, был всего лишь старшим поваром у Менара, повар ваш Илья **на боку**. Ангел мой, ангел мой, может быть, и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром, вроде «ветчины и вечности» [Там же, IV: 441].

Любая значимая деталь одежды, ставшая предметом пристального внимания рассказчика, сначала несет на себе остраняющую авторскую метку и становится затем метаприемом «описания вообще», по крайней мере в пределах одного произведения или цикла расска-

зов: «Я проснулся и увидел ногу, – повторил писатель. Нога была мужская, крупная, в грубом пестром носке, продырявленном синеватым ногтем большого пальца. <…> Я успел хорошенько рассмотреть эту ногу, серый в черную клетку носок, фиолетовую ижицу подвязки **сбоку** на толстой икре. <…> Вообще нога была препротивная" [Там же, I: 364]; "Как я ни старался представить себе облик моего ночного спутника, все у меня торчал перед глазами этот крупный ноготь, блестевший синеватым перламутром сквозь дырку шерстяного носка» [Там же: 365]; «…Вот это сочетание вещей окружает Графа Ита (псевдоним, выдуманный давно, дождливой ночью, в ожидании парома), ушастого, кряжистого человечка, сидящего на краю постели с фиолетовым, дырявым, только что снятым носком в руке» [Там же, II: 387].

Особый статус рассказчика как писателя в берлинских рассказах Набокова приводит к трансформации описания в автоописание, где автора выдает дополнительная деталь. Она вводится первой, задавая метатекстуальность образа, как это происходит, например, по отношению к анонимному и типизированному берлинскому кондуктору, за которым угадывается пишущий пером автор: «…в поздний час пролетает, визжа на повороте, трамвайный вагон – пустой: отчетливо видны сквозь окна освещенные коричневые лавки, меж которых проходит против движенья, пошатываясь, одинокий, словно слегка пьяный, кондуктор с черным кошелем **на боку»** [Там же: 306]; «Все в нем (трамвае. – В.М.) немного неуклюже, шатко, – и когда, при слишком быстром повороте, **перо** соскакивает с провода и кондуктор, или даже один из пассажиров, перегнувшись через вагонную корму и глядя вверх, тянет, трясет веревку, норовя привести **перо** в должное положение» [Там же, I: 336]; «Какой-нибудь берлинский чудак-**писатель** в двадцатых годах двадцать первого века… в музее былых одежд отыщет черный, с блестящими пуговицами, кондукторский мундир, – и, придя домой, составит описание былых берлинских улиц. Тогда все будет ценно и полновесно, – всякая мелочь: и кошель кондуктора, и реклама над окошком, и особая трамвайная тряска, ко-

торую наши правнуки, быть может, вообразят; все будет облагорожено и оправдано стариной. Мне думается, что в этом **смысл писательского творчества:** изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен» [Там же: 337].

В отличие от Гоголя Набоков преобразовал параллелизм авторского письма, обозначенного поэтическим этимоном и изображения вещи или персонажа в постоянный прием, добавив к нему еще и единство чтения и развертывания фикции и вписав этимон своего имени в чужие имена и названия. Поэтому внешний вид, местоположение, манера, упоминаемые элементы самого письма или чтения наиболее «обнажают прием» в том числе и тогда, когда письмо – метафора других процессов: «И теперь, когда в матовой полутьме раннего утра я выхожу из дома, то на каждой черной трубе белеет ровная полоса, а по внутреннему скату, у самого жерла одной из них, отблеск еще освещенного трамвая взмывает оранжевой зарницей. Сегодня на снеговой полосе кто-то пальцем написал «Отто», и я подумал, что такое имя, с **двумя белыми "о" по бокам** (Ср**.** Наб**о**к**о**в. – В.М.) и четой тихих согласных посередке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и таинственной глубиной» [Там же: 336]; «…остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а по всему его **боку шло название** перевозчичьей фирмы синими аршинными литерами, каждая из коих (включая и квадратную точку) была слева оттенена черной краской: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение. Тут же перед домом (в котором я сам буду жить), явно выйдя навстречу своей мебели (а у меня в чемодане больше черновиков, чем белья), стояли две особы» [Там же, III: 5]; «На плите лежала открытая потрепанная книга; неизвестным почерком, тупым карандашом – заметка на поле: «Увы, это верно» и три восклицательных знака с съехавшими **набок** точками. Я прочел фразу, так понравившуюся одному из предшественников моей жены:

«Любовь к ближнему, проговорил сэр Реджинальд, не котируется на бирже современных отношений» [Там же: 349]; «Цинциннат едва мог дотянуться до решетки, за которой покато поднимался туннель окошка с другой решеткой в конце и световым повторением ее на облупившейся стенке каменной пади. Там, **сбоку**, тем же чистым презрительным почерком, как одна из полустертых фраз, читанных давеча, было написано: «Ничего не видать, я попробовал тоже» [Там же, IV: 15]; «…докончил он (Валентинов. – В.М.), отпахнув дверцу автомобиля; после чего, обняв Лужина за спину, как будто поднял его с земли и увлек, и усадил, упав с ним рядом на низкое, мягкое сиденье. На стульчике, спереди, сидел **боком** небольшой, востроносый человечек, с поднятым воротником пальто. Валентинов, как только откинулся и скрестил ноги, стал продолжать разговор с этим человеком, разговор, прерванный **на запятой** и теперь ускоряющийся по мере того, как расходился автомобиль» [Там же, II: 145]; «Она читает запоем, и все – дребедень, ничего не запоминая и выпуская длинные описания. Ходит по книги в русскую библиотеку, сидит там у стола и долго выбирает, ощупывает, перелистывает, заглядывает в книгу **боком**, как курица, высматривающая зерно, – откладывает, – берет другую, открывает, – все это делается одной рукой, не снимая со стола … все это длится больше часа, а чем определяется ее конечный выбор – не знаю, быть может заглавием <…> Разорвала книгу по корешку на две части и заключительную спрятала, а куда – забыла, и долго-долго искала по комнатам ею же сокрытого преступника, приговаривая тонким голосом: «Это так было интересно, так интересно, я умру, если не узнаю». Она теперь узнала. Эти все объясняющие страницы были хорошо запрятаны, но они нашлись, все, кроме, быть может, одной» [Там же, III: 346].

Последовательно маркируются автором любые пространства-медиаторы (окно, дверь, улица, тропинка), что как бы переводит повествование в другое измерение: «Эта книга – о Лолите: теперь, когда дохожу до той части, которую я бы назвал (если бы меня не предупредил другой страдалец, тоже жертва внутреннего сгорания)

«Dolores Disparue», подробное описание последних трех пустых лет, от начала июля 1949 до середины ноября 1952, не имело бы смысла. Хотя и следует отметить кое-какие важные подробности, мне хотелось бы ограничиться общим впечатлением: в жизни, на полном лету, раскрылась с треском **боковая дверь** и ворвался рев черной вечности, заглушив захлестом ветра крик одинокой гибели» [Набоков, 1991а: 280]; «Среди низкорослых буков и бузины вилась вверх зигзагами ступенчатая тропинка. Казалось, вот-вот сейчас дойду до какой-то чудной глухой красоты, но ее все не было. Это растительность, нищая и неказистая, меня не удовлетворяла, кусты росли прямо на голой земле, и все было загажено, бумажонки, тряпки, отбросы. Со ступеней тропинки, проложенной очень глубоко, некуда было свернуть; из земляных стен **по бокам**, как пружины из ветхой мебели, торчали корни и клочья гнилого мха. Когда я наконец дошел до верху, там оказались кривые домики, да на веревке надувались **мнимо**й жизнью подштанники» [Набоков, 1990, III: 335]; «И в этом косном нагромождении тоже как-то сказывалось гибельное несовершенство мира, в котором Федор Константинович все еще пребывал. Он больше не мог, он выскочил и зашагал через скользкую площадь к другой трамвайной остановке сквозь маленькую на первый взгляд чащу елок, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы аллейка; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллейка расширилась, ударило солнце, и он вышел на площадку сада, где на мягком красном песке можно было различить пометки летнего дня: отпечатки собачьих лап, бисерный след трясогузки, данлоповую полосу от Таниного велосипеда, волнисто раздвоившуюся при повороте, и впадинку от каблука там, где она легким, немым движением, в котором была какая-то четверть пируэта, **вбок** соскользнула с него и сразу пошла, все держась за руль. Старый, в елочном стиле, деревянный дом, выкрашенный в бледно-зеленый цвет» [Там же: 76 – 77]; «Уцепившись рукой за что-то вверху, он **боком** полез в пройму окна. Теперь обе ноги висели наружу, и надо было только отпустить то, за что

он держался, – и спасен. <…> Он увидел, **какая именно** вечность угодливо и неумолимо распахнулась перед ним» [Там же, II: 152].

Движение героя в сторону якобы «подвига» становится в метаповествовании движением «по направлению к Набокову» и иллюзорным движением в пространстве книги: «Полка, шириной с книжную, под ногами и бугристое место на скале, куда вцепились пальцы, было все, что осталось Мартыну от прочего мира, к которому он привык. <…> Скала как будто надвинулась на него, оттесняла в бездну, нетерпеливо дышавшую ему в спину. Иногда приходилось останавливаться, и он слышал, как самому себе жалуется, – не могу больше, не могу, – и тогда, поймав себя на этом, он начинал издавать губами зачаточный мотив – фокстрот или марсельезу, – после чего облизывался и, опять жалуясь, продолжал продвигаться **вбок»** [Там же: 213]; «…и оказался на той площадке, откуда вел за угол знакомый карниз. Не задумываясь, исполняя приказ, коего ослушаться было немыслимо, он принялся **боком** переступать по узкой полке и, когда дошел до конца, посмотрел через плечо и увидел тотчас за каблуками солнечную бездну, и в самой глубине – фарфоровую гостиницу» [Там же: 271].

Сдвиг, смещение реальности в видении персонажа сопровождаются соучастием имени автора, контролирующим все процессы развития образа: «Мне теперь смешно вспомнить, какое тогда на меня нашло странное настроение: шалость, как это иной раз случается, обернулась **не тем боком**, и легкомысленно вызванный дух не хотел исчезнуть; я не в силах был оторваться от соседней ложи <…> Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения. Вот это он, вот эта желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала «Анчар», «Графа Нулина», «Египетские ночи»» [Там же, III: 91]; «Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с **боков**ой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держась ветвями за рвущиеся сетки неба. Все падало» [Там же, IV: 130].

Русскоязычного Набокова подавляющее большинство читателей и критиков эмиграции знали под символическим псевдонимом Сирин. Примечательна изображение поведения Набокова-Сирина В.С. Яновским, в воспоминаниях которого механизм ролевого значения двух имен – литературного и биографического – выражен в появлении двойника и смене шрифта: «– Я никогда не читал Кафку, – заявил в ответ Набоков и хотел еще что-то прибавить (Но в это время, одетый в парусиновые туфли и легкий макинтош, к нам приблизился Сирин, и Набоков отвернулся)» [Набоков, 1997: 196]. Именно Сирину мемуарист придает черты набоковского автоперсонажа. Однако в мире набоковской прозы псевдоним искажается и дается весьма посредственному писателю: «Федор Константинович собрался было восвояси, когда его сзади окликнул шепелявый голос: он принадлежал Ширину, автору романа «Седина» (с эпиграфом из книги Иова), очень сочувственно встреченного эмигрантской критикой. Сам Ширин был плотный, коренастый человек, с рыжеватым бобриком, всегда плохо выбритый, в больших очках, за которыми, как в двух аквариумах, плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям. Он был слеп как Мильтон, глух как Бетховен и глуп как бетон. Святая наблюдательность (а отсюда – полная неосведомленность об окружающем мире – и полная неспособность что-либо именовать) – свойство, почему-то довольно часто встречающееся у русского литератора-середняка…» [Набоков, 1990, III: 282].

Зато мало кому запомнившийся псевдоним В. Шишков дан персонажу, который близок самому писателю. Идентифицировав себя как «настоящего» поэта, персонаж исчезает, оставив в недоумении не только рассказчика, но и читателя, которому были неизвестны обстоятельства появления и исчезновения Шишкова: «– Меня зовут Василий Шишков. Я поэт» [Там же, IV: 405]; «В участке я показал бы удостоверение личности, а вам мне приходится предъявлять вот это, – тетрадь стихов» [Там же: 406]; «– Бумаги не мои, то есть я-то сам написал, но это так, фальшивка. Вот мой настоящий паспорт (Шишков протянул другую тетрадь, гораздо более потрепанную), прочтите

хоть одно стихотворение, этого и вам и мне будет достаточно» [Там же: 407]; «На случае, с которого начинаются криминальные романы, кончается мой рассказ о Шишкове. <…> Но куда же он все-таки исчез? Что вообще значили эти его слова – “исчезнуть”, “раствориться”? Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве, раствориться в своих стихах, оставить от себя, от своей туманной личности только стихи? Не переоценил ли он “прозрачность и прочность такой необычной гробницы?» [Там же: 410].

Литературно близкий писателю персонаж может быть обозначен сочетанием семантики его личного и родового имен. Как дополнительная метатекстуальная автохарактеристика введен мотив “зеркальности” слога своего именного двойника: «**Владими**ров опустил свой стакан и посмотрел на Федора Константиновича, но не произнес ничего. Под пиджаком у него был спортивный свитер с оранжево-черной каймой по вырезу, убыль волос **по бокам** лба преувеличивала его размеры. Он уже был автором двух романов, отличных по силе и скорости зеркального слога, раздражавшего Федора Константиновича потому, может быть, что он чувствовал некоторое с ним **родство»** [Там же, III: 287].

В набоковской прозе в виде приема обобщены и регулярно воспроизводимы все известные нам типы экспрессивности имени автора: пушкинское обозначение персонажа через каламбур с поэтической внутренней формой имени автора; гоголевский автопортрет и анаграмма, толстовское телесное самообозначение (этимон имени как характеристика тела); модернистское поглощение биографического имени литературным и их взаимодействие внутри произведения; модернистское обозначение этимоном перехода персонажа в другое пространство и время; авангардистская самопрезентация себя как автоперсонажа, чаще всего в виде рассказчика; нарциссическая зеркальность пространства текста по отношению к автору. Наконец, «снимает» в гегелевском смысле и переводит в другое качество все перечисленные выше приемы их главная функция – метатекстовая,

функция «обнажения приема», демонстрации иллюзорности произведения и веприсутствия пишущего автора. «Портрет в портрете», «рассказ в рассказе», «письмо в фикции», «автор в персонаже» – так можно назвать различные грани этой, по сути, уже «постмодернистской» экспрессивности. Это ведет к созданию авторского мифа об играющем творце, трикстере, который нарушает общепринятые законы повествования и фикции, создает мир, сдвинутый «набок».

Под воздействием попадавших в Россию набоковских романов и в силу интенсивного освоения традиции русского авангарда в 1960-х гг. в отечественном постмодернизме формируется феномен рефлективного имени писателя. Оно влияет на жанрообразование произведения, принципы его интертекстуальности, восприятие собственного письма и способы создания персонажа. В современной постмодернистской прозе «метанарративная» позиция этимона имени автора прежде всего обозначена в финале текста. Так, в концовку повествования рассказа «Настя» В.Г. Сорокина вводится сорока (сорока – Сорокин), «нечистая», по народным представлениям, птица, которая ест и собирает «гадость».

Автор прекрасно знает, что многие читатели и критики называют его «калоедом» за любовь его повествователя и героев к провокативным описаниям кала или поедания кала. Из озорства он использует известный мотив «жемчужина, отысканная в куче навоза» как метатекстуальный, связанный и с повествовательной ситуацией рассказа, и со всем его творчеством в целом: «Сорока шире открыла глаза: солнце засверкало в них. Встрепенувшись, сорока взмахнула крыльями, раскрыла клюв и застыла. Перья на ее шее встали дыбом. Щелкнув клювом, она покосилась на купол, переступила черными когтистыми лапами, оттолкнулась от граненой перекладины и спланировала вниз:

кладбище,
луг,
сад.

В сияющем глазу сороки текла холодная зелень. Вдруг мелькнуло теплое пятно: сорока спикировала, села на спинку садовой скамейки.

Кал лежал на траве. Сорока глянула на него, вспорхнула, села рядом с калом, подошла. В маслянистой, шоколадно-шагреневой куче блестела черная жемчужина. Сорока присела: кал смотрел на нее единственным глазом. Открыв клюв, она покосилась, наклоняя голову, прыгнула, выклюнула жемчужину и, зажав в кончике клюва, полетела прочь.

Взмыв над садом, сорока спланировала вдоль холма, перепорхнула ракиту и, торопливо мелькая черно-белыми крыльями, полетела вдоль берега озера.

В жемчужине плыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракиты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой» [Сорокин, 2001:63-64]. Этой сцене не откажешь в оптической и медиативной изощренности фокусировки: мы имеем в виду визуальный и графически выраженный в тексте переход от глаза сороки к отражающей мир поверхности черной жемчужины, а от него к интерьеру комнаты. Очевидна автоаллюзивность ситуации персонажа как двойника писателя, как представителя автора-демиурга, смакующего известную провокативность своего вымысла и свою роль в нем. В свою очередь обыгрывание поэтической этимологии своего «птичьего имени» еще одним русским писателем встраивает Сорокина в череду последователей Гоголя.

Другим привилегированным местом для использования этимона, как мы уже указывали, становится начало и название текста. Для Саши Соколова субъективность прозы определяется ее именем, ономатургией, отсылающей к анаграмме или рифме авторского имени («Между СОбаКОЙ и ВОЛКОм», «Палисандрия» – Александр, «ШКОЛа для дуроКОв» – Соколов) и началом текста, одним из первослов, указывающих на имя: «Все равно начни СЛОВами: там, на

пристанционном пруду. <…> Пруд может быть ОКОЛОСтанционным. Ну, назови его ОКОЛОСтанционным, разве в этом дело. Хорошо, тогда я так и начну; там, на околостанционном пруду. <…> На ОКОЛОСтанционном пруду купались обычно вечером, после работы <…> К пруду вели, по сути дела, все тропинки и дорожки, все в нашей местности. От самых дальних дач, расположенных у края леса, вели тонкие, слабые, почти ненастоящие тропинки <…> И вот, вливаясь одна в другую, все тропинки вели в сторону пруда» [Там же: 11 – 12]; «По реченной причине опускаю и события отзвонивших-и-С-КОЛОКольни долой лет, лишь настаиваю, что до сего дня вплоть в судимые не попадал, даром что обитал в значительных городах» [Там же: 5].

Сближая свое имя со словом («слово» как анаграмма Соколова) и выстраивая ироническую дистанцию между этимоном авторского имени и персонажами текста, Соколов обозначает ту степень рефлексии над метатекстовыми и нарциссическими возможностями этимона имени, которая была близка В.В. Набокову.

При этом самоидентификация автора в его этимоне может быть сопряжена с парадоксальной потерей идентичности персонажа. Так в демонстративно постмодернистской «Палисандрии» персонаж, отмеченный в использованном тропе авторским этимоном (сокол) и указанием на субъекта (Я-ков), лишается какой-либо определенности и «забывается», что противоречит его персонажному имени (Незабудка). Идентичность времени рождения иронически сближает персонажа, рассказчика и автора. В метафорическом изображении встречи с персонажем-этимоном в качестве претекста использована старинная солдатская песня «Взвейтесь, соколы, орлами!»: «В начале девятого дядя быстро направился к башне и предъявил его (пропуск. – В.М.) у дверей. Часовой **взвился соколом**. Многочисленные мемуары военачальников, даже если бы эти труды избежали обычной бумажной участи – тления, огня и забвения, что паче огня – не помогли бы в деталях восстановить обличие морского кавалериста Якова Незабудки, ибо именно так в силу иронии рока звали упомянутого

гвардейца. Кое лишь где, словно огонек в родной ему украинской степи, промелькнуло бы замечание, что представал подтянут, молодцеват, но не более. <…> Вы вольны спросить, а не занимаемся ли мы тут мифотворчеством, подтасовкой фактов, не творим ли себе кумира в форме этакого малоизвестного, что ли, матроса. На днях, навещая несчастного в упомянутом заведении для гвардии пожилых, мне показали его персональную карточку. Год, месяц и даже число рождения Яши целиком соответствовали году, месяцу и числу рождения меня самого. «Ровесники!» изумился я. «Но какие разные судьбы». Надеюсь, что это душераздирающее совпадение поможет вам утвердится во мнении, что Незабудка безусловно наличествовал, пребывал во плоти, был роста, возраста, пола, был – давайте не побоимся избитости выражения – человеком» [Соколов, 1992: 13 – 14]. В манере уже позднего Набокова Соколов отказывается от сколько-нибудь миметического детализированного изображения персонаж, заменяя его условной отсылкой к правилам «портрета» как повествовательной формы. В гротескно-игровой прозе Соколова откровенно фантомный персонаж, объект речевой игры автора может вообще исчезнуть из игрового поля текста, превратившись в авторский этимон:

Утром смотрим – летит Коля-Николай:
Костыли – как два крыла над головой.
Обратился, бедолага, **в сокола**:
Перепил. И боле не было его.
[Соколов, 1990: 82]

Одним из первых «опытов» постмодернизма в России признается роман «Пушкинский дом» А. Битова. Однако серия скандалов с участием А. Г. Битова, который, получив в юности навыки боксера, на протяжении многих лет охотно пускал в ход кулаки, заставила нас задуматься еще и о невольной «психоаналитичности» его «приемов», выразившего поведенческие стереотипы реального автора. В данном случае прием, повторяющийся лейтмотив коррелирует со сферой «жизнетворчества» реального и весьма драчливого автора. «Боксер-

ство» Набокова, насколько мы можем судить, не привело к каким-либо эксцессам. На этом фоне недавнее скандальное нокаутирование Битовым влиятельного литературного функционера, писательницы С. Василенко воспринимается как продолжение «разгрома литературного музея».

Писательская рефлексия в прозе А. Битова строится на осмыслении внутренней формы авторской фамилии и ее словообразовательных производных (бить – набить – разбить). Многозначность этих этимонов позволяет использовать их как в авангарадистском контексте «разрушения», агрессии, так и постмодернистском. Так обозначен, например, физический объем текста или текстов: «Интересно, что я везу с собой? В буквальном смысле: чем набит мой рюкзак?... Оказывается, все, что я приобрел здесь, можно было купить и в Ленинграде. Просто здесь это напоминало о нем, о доме. И постепенно этим **набился рюкзак**. В основном это **книги**» [Битов, 1976: 198]; «Он показывал мне огромную корзину, набитую рукописями (ни один из моих знакомых не мог бы похвастать, что написал столько), и, опустив в нее руку, вытягивал один из листков, на нем всегда оказывалось изложение замысла той или иной будущей вещи, и, не глядя в него, начинал рассказывать, и это он мог делать бесконечно или по крайней мере столь долго, сколько вы могли у него просидеть» [Битов, 1991, I: 201].

Эпиграф из Лермонтова вписан в авторскую рефлексию о бумажном объеме очередного «путешествия » писателя: «Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был **набит путевыми записками** о Грузии. Большая часть из них, к счастию для вас, потеряна, а чемодан с остальными вещами, к счастию для меня, остался цел» [Битов, 1976: 524].

Авторским именем помечается и особый тип письма писателя – «советский », стиснутый идеологией и цензурой, и писательство вообще как скандал, хулиганство, девиантное, но лишь воображаемое поведение рассказчика: «И так бьем, и так разгибаемся после удара – бильярд, писатели» [Там же: 51]; «Это так же просто, как драка с би-

тьем посуды и порчей мебели. …Роль вышеперечисленного для нас с женой исполняет вещь не бьющаяся и не ломающаяся, простая в употреблении, гигиеничная для быта и словно специально для того предназначенная и абсолютно ничего не стоящая – это наше **писательство**» [Там же: 208]; «Я сам бы пошел сейчас по Токсову с хулиганами, прислушиваясь к тому глухому и живому, что заворочалось бы при этом внутри: в какой сад залезть, какое стекло выбить?» [Там же: 211].

Ассоциативный процесс бунинского типа письма (запах и письмо) помечен производным от имени автора образом. Маркируются начало и конец письма: «Так я вдруг ощутил запах пыли. Острый такой, как он бывает, когда ее на дороге первыми гвоздями дождя **прибивает**. Откуда, думаю? И сразу фразочка-светлячок: «И что это мне все пылью пахнет? » И за ней, неразделенные, сомкнутые, шевелятся другие фразочки, и одна уже делает шаг вперед, чтобы встать рядом с первой. А тут, в Токсове, пыли и не бывает. Лежу я, а запах мне так в нос и **бьет**» [Там же: 214 – 215]; «…почувствовать, что рубашка моя пахнет грозой и той пылью, которую **прибивают к дороге** первые гвозди дождя. **Страница кончилась** наконец-то там, где я и собирался кончить» [Там же: 216].

Особое смещение пространства (пейзажа) и слова также мотивировано экспрессивностью имени: «Эта песня даже отвлекла его от сладких воображений. Двусложные слова в конце каждой строки пелись с двойным ударением, отчего слова эти казались разбитыми, как бы черепками слов-рюмок и слов-чашек. Это придавало песне еще более диковатый характер, чем странный текст, ускользающий мотив и отсутствие рифмы» [Там же: 178]; «Это место мне явно не принадлежало. Я его не назову. Анонимность будет моим оправданием. Оно было внезапным, это место. Или с т а л о внезапным. За обозримую нашу жизнь это произошло. Раньше, возможно, оно как бы произрастало из местности более широкой, венчало ее. Теперь оно бьет по глазам, его не может быть» [Там же: 506]; «Именно т р а ч е н н о е место, будто битое молью (хорошо представить себе подобное насекомое, питающееся пейзажем)» [Там же: 414].

При помощи того же приема обнажается фиктивность персонажа и выдуманного мира: «У самой земли автор струсил, и Карамышев взлетел назад, как раскидайчик на невидимой резинке, ловко пойманный моей рукой. Таким образом, он не до конца разбился, не до конца проигрался, не совсем опоздал, кое-как даже успел сделать. Но – как бы вам сказать? Жертва поселилась на алтаре. Завершая эту повесть, автор не находит своих слов» [Битов, 1976: 522].

В метаромане «Пушкинский дом» символика авторского имени используется не просто для описания интерьера разгромленного музея, из фона тела персонажа она превращается в символику посмертной маски Пушкина – лица героя: «Да и весь вид этого (судя по застекленным фотографиям и текстам, развешанным по стенам, и по застекленным же столам с развернутыми в них книгами) музейного, экспозиционного зала являл собой картину непонятного разгрома. Столы были сдвинуты со своих, геометрией подсказанных, правильных мест и стояли то там, то сям, вкривь и вкось, один был даже опрокинут ножками вверх, **в россыпи битого стекла**; ничком лежал шкаф, раскинув дверцы (руки), а рядом с ним, на рассыпанных страницах, безжизненно подломив под себя руку, лежал человек. Тело» [Битов, 1990: 6]; «Стояли они теперь молча над битыми белыми черепками (посмертная маска Пушкина. – В.М.). Щетина проросла на его посмертной маске » [Там же: 314]; «От звона **разбитого стекла** по безжизненному телу пробежала конвульсия и дрожь; раздался звук, напоминавший мычание. Тело выпустило из рук пистолет, с трудом высвободило из-под себя вторую руку и, упершись обеими в пол, попробовало приподняться. Но – рухнуло со стоном» [Там же: 320]; «Он обвел взглядом залу: рассыпанные рукописи, лужи, растоптанный гипс, битое стекло, – классический ужас выразил его взгляд, лицо, и без того бледное, побледнело так, что мы перепугались» [Там же: 321]. Нельзя не заметить, что форма «битого» в фонетическом варианте произносится как «битова» (без учета редукции).

В конечном счете это знак бунта обретшего полноценное существование персонажа и его единства с автором, который разбивает

традиционный механизм русского классического романа и советскую ценностную модель, основанную на незыблемости традиций: «А уж как Лева стал виден! Так, что не увидеть его стало невозможно. Еще вчера лежал он в острых осколках на полу, его взгляд проБИЛ дыры в окнах, на полу валялись тыщи страниц, которые **он зря и пошло всю жизнь писал**, от него отвалился белоснежный бакенбард – он был самым видным человеком на Земле!» [Там же: 338].

Неожиданная самостоятельность персонажа в его отношениях с другими персонажами и автором вызывает предикацию, заложенную в этимоне авторского имени: «– У нас не может быть дуэли. Мы можем лишь **убить** друг друга. – Мне безразлична классификация, – твердо сказал Лева. – Главное, что одного из нас не станет» [Там же: 315]; «Автор не шутил, пытаясь убить героя. Лев Одоевцев, который очнулся, так же не знает, что ему делать, как и его автор не знает, что дальше, что с ним – завтра» [Там же: 322]; «Никакой заботы не было теперь у Левы – это было почти освобождение, почти счастье. Во всяком случае, этого нельзя было прекратить – вот он бы так прожил до конца дней своих, в этой-то вот, внезапно возникшей – бог с ней, как она выглядит! – непрерывности своего существа. Так бы катался и бил и мял, не чувствуя ничего, кроме отсутствия» [Там же: 308]; «– Ты хоть знаешь, за что ты меня бил? – спросил Митишатьев. – Знаю, – сказал Лева. И правда, он – знал» [Там же: 309].

Нетрудно заметить, что общей семантикой авторского имени стали проявления агрессии прежде всего на уровне действий персонажа. Агрессия – одна из основных творческих установок авангарда, но в романе Битова она принимает вполне корректные «протопостмодернистские» формы, выражаясь в отклоняющемся поведении персонажей в коллажной и каламбурной игре с классическими текстами автора. Авторское имя стало деконструирующим субъектом предиката – романа об интерпретации русской классической литературы. Разбитая маска Пушкина и беспорядок в его Доме становятся для героя романа и, вероятно, для его всюду присутствующего автора смертью-обновлением классической традиции. Этимон имени автора,

опробованный в рефлективных экспериментах прозы Битова 60-х гг., является знаком своеобразного ритуала разрушения и созидания двух типов целостности – классической и постклассической.

Металитературность прозы Сорокина,Соколова, Битова и способы обозначения персонажа в их прозе сближают отечественный постмодернизм 1970-х – 2000-х с набоковской метатекстуальностью.

2.6. «НАРОДНАЯ» И ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭТИМОЛОГИЯ: РЕЦЕПЦИЯ ИМЕНИ АВТОРА КРИТИКОЙ И НАИВНЫМ ЧИТАТЕЛЕМ

У читателя, в отличие от автора может формироваться своя, «народная» этимология имени писателя или поэта, которая обусловлена читательскими коннотациями, связанными с оценкой данного автора. Простейший случай такой этимологии – ассоциации, которые вызывает внутренняя форма имени автора у маленьких детей. Так, в 1920-е гг. К. Чуковский – критик, весьма далекий от формализма, в книге «От двух до пяти» задался целью показать, как строится мышление ребенка и жанры детского фольклора. Оказалось, что восприятие ребенка близко формалистскому и поэтическому "остранению" имён русских литераторов, когда в них возвращается стертый смысл, внутренняя форма. В них оказывается важна "ближайшая", предметно-конкретная мотивация: «Я знаю ребенка, который так и прыснул от смеха, услыхав фамилию Грибоедов, ибо ему ясно представился ее изначальный смысл. Мы же, взрослые, связываем с этой фамилией столько светлых и величественных ассоциаций, что давно уже забыли ее прямое назначение. От нашего внимания ускользнуло, что в слове "Грибоедов" есть "гриб".

Детскому сознанию не свойственно такое вытеснение смысла из произносимого слова.

Мне пишут о пятилетнем Алике, который, впервые услышав фамилию Горький, спросил:

– Почему у него невкусная фамилия?

Тогда как из тысячи взрослых людей, говорящих о Горьком, едва ли найдется один, который сохранил бы в уме первоначальное значение его псевдонима.

– А у Ломоносова ломаный нос? – спросила четырехлетняя Саша, к великому удивлению взрослых, которые, произнося фамилию великого человека, никогда не замечали того странного образа, который заключается в ней.

То же и с именами. Говоря о Льве Толстом, кто же из нас ощущает, что лев – название дикого зверя! Но Боря Новиков, пяти с половиной лет, серьезно сообщил своей матери, что слушал по радио передачу о Тигре Толстом, – так свежо и остро у ребенка ощущение каждого слова – ощущение, которое, к нашему счастью, уже притупилось у нас» [Чуковский, 1990, I: 121–122].

Очевидно, что для “нормального” носителя русского литературного языка подобное остранение нетипично и может помешать языковой коммуникации. Чуковский не соотносит детскую речь с творческой деятельностью взрослых. За него уже на излете семиотики это сделает Ю.М. Лотман: «Осваивая напряжение между словом индивидуальным, ad hoc созданным, и общим словом “для всех”, ребенок включается в принципиально новый механизм сознания. Чаще всего это проявляется в агрессивности сферы собственных имен – возникает тенденция к ее безграничному расширению. Это период бурного словотворчества, ибо только новое, только что созданное уникальное слово абсолютно неотделимо от означаемого» [Лотман, 1992: 55]. Наблюдения Чуковского и размышления Лотмана дополняют друг друга, доказывая не только абсолютность любого речевого окказионализма, но и относительность имени для ребенка, для которого означаемое и означающее становятся объектом рефлексии.

Другая часть читательских коннотаций близка к «поэтической» этимологии и порождена культурной рефлексией, опирающейся на стихи, прозу самих интерпретаторов. Так, развернутая зооморфная метафора Льва Толстого как «льва» у символиста Вячеслава Иванова

вбирает в себя отнюдь не конкретные, а уже символические смыслы, широкий круг коннотаций, опирающихся на стихи самого Иванова, тексты Ницше, патерики с их сюжетом о старце и льве: «Изначала он нес в себе жреческое убийство и фанатическое самоубийство, мятеж, разделение и пустыню. Пустыня росла в нем, по слову Ницше; но в пустыне он слышал Бога. Он был лев пустыни и, растерзывая плоть, не мог утолить своего духовного голода. Обращая лицо к жизни, он не находил в себе других слов, кроме слов запрета. Как гневный лев, воспрещал он чужим алканиям насыщаться свойственною им добычей.

Разными путями восходит человек к Богу, и умопостигаемый лик и знак человека разнствует от его видимого обличия. Внешняя кротость Толстого, его младенческая простота таила великую ярость гордого духа. Его неприспособленность к действию проистекала не из робости, – скорее, из львиной косности почина и тяжести на подъем. Да и куда вышел бы он из земной клетки? Оставалось львиными шагами мерить ее взад и вперед, пересчитывая – как монах четки – железные прутья жизни, каждый из которых был проклят кротким запретом: не пей, не кури, отвергни чувственность, не клянись, не воюй, не противься злу и т.д.» [Иванов,1994:274]. Разумеется, Иванов не упоминает автоаллюзий, вроде описания головы умирающего отца Пьера Безухова (См. ниже) или названия такого текста Толстого, как, например, рассказ «Лев и собачка". В его случае это и не нужно – Иванов имеет в виду свои, индивидуально-авторские коннотации имени и не намеревается «подпирать» их контекстами из творчества самого Толстого.

Рассмотрим эволюцию рецепции имени писателя, чье творчество до сих пор не получило однозначной оценки в читательской среде, хотя и признано классикой русской литературы второй половины XX в. Смена коннотаций здесь тоже задана не столько анонимной средой, сколько распространившимися в сети электронными версиями книг сильных полемистов-критиков (В. Бушина, Л. Балаяна и др.), броскими названиями глав и заголовками в них, которые становятся

ориентирами для «народной» этимологии определенных слоев читателей. Распространившись в сравнительно небольшой, но активной части читательского сетевого сообщества 2000-х, негативная коннотация имени Солженицына привела к переосмыслению и внутренней формы его фамилии. Процесс закрепления такой «народной этимологии» среди оппонентов писателя носит достаточно интенсивный характер, особенно в социальных сетях Рунета.

Как известно, эстетика Солженицына сформировалась в неразрывном переплетении с этикой: «жить не по лжи» означало для него и «писать правду». Правдолюбие, страстная борьба с ложью, в чем бы последняя не проявлялась, открытие «Архипелага Гулага» – основа общекультурных коннотаций имени «Солженицын» в России и мире. Выяснение исторических истин стало миссией его творчества. Поэтому малейшее уклонение самого писателя в сторону исторически или автобиографически недостоверного, чрезмерная запальчивость в отстаивании своего мнения воспринимаются его недоброжелателями как самоподрыв, сознательное нарушение своего же литературного императива. Кроме того, за последние двадцать лет сильно изменился не только официальный, но и неофициальный идеологический контекст, в котором оцениваются его произведения. В свободной среде современных СМИ и электронных коммуникаций невозможно установить запрет на переоценку того или иного громкого имени советской эпохи или времени перестройки. Неудивительно, что в этих условиях у Солженицына появляются новые критики с новым набором аргументов. Одним из самых сильных риторических аргументов критиков писателя становится обыгрывание неясной внутренней формы его фамилии. Посмотрим, как формируется в части современного общества система негативных коннотаций вокруг имени автора.

В 1966 г., когда фамилия «Солженицын» стала уже широко известной в кругах советской интеллигенции, О.Н. Трубачев, крупнейший отечественный знаток этимологии, в статье, помещенной в ежегоднике «Этимология», который увидел свет в 1968 г., так объяснил происхождение этой фамилии: «Солженицын … может быть объяс-

нено довольно просто из первоначального **Соложеницын* с синкопированием второго предударного слога, что указывает на южновеликорусское наречие и самое фамилию позволяет трактовать как исконно южновеликорусскую. Синкопа -о- в упомянутых условиях привела к деэтимологизации всей структуры фамилии, которая в остальном организована вполне регулярно: производное с патронимическим суффиксом -*ин* от имени *соложенца,* ср. причастие страд, прошедшего времени *соложен(ый)* или на звание действия *соложенье* : *солодить* 'приправлять солодом (например, тесто)» [Трубачев, 1968:48].

Отметим, что сам ученый назвал свою статью «пробами», не претендующими даже на то, что они станут словарными статьями: «В виде последнего раздела этой статьи мы предлагаем ряд проб этимологизации различных фамилий России. Нижеследующие заметки хотя и расположены в алфавитном порядке, не имеют претензии считаться статьями будущего этимологического словаря фамилий или даже пробными словарными статьями такого словаря. Это объясняет и извиняет более развернутый стиль и некоторую свободу от требований экономии, обычных для словарной статьи» [Там же:39].

В предназначенном для массового читателя словаре Т.Ф. Ведины «Энциклопедия русских фамилий. Тайны происхождения и значения» гипотеза Трубачева преподносится как уже доказанная: «Пиво и квас исстари очень популярны в России. Выращивание зерна для приготовления солода, который употребляли для производства этих напитков, называлось соложенье. Солодовня (солодожня у новгородцев и псковичей) – так называлось заведение, где растят и сушат солод. Умельцы, этим занимавшиеся, получали прозвище солженицы. Так появилась фамилия Солженицын, которую благодаря замечательному русскому писателю Александру Исаевичу Солженицыну знает сегодня весь мир. «Родственные» фамилии: Солодин, Солодов, Солодовник, Солодовников, Солододкин, Солодухин, Солодушкин, Соложеницын» [Ведина, 2008]. Эта версия с краткой ссылкой на О.Н. Трубачева попала в многочисленные электронные версии слова-

рей русских фамилий, прежде всего в «Электронный словарь русских фамилий».

Однако ни в одном русском словаре нет слова "соложеница". Обычно в таких случаях выпадала именно первая гласная («**солод**кий» – «**слад**кий»), а не вторая. Процессом же пивоварения и изготовления солода всегда занимались преимущественно мужчины. Кроме того, если бы от этого слова надо было образовать прозвище, получилось бы скорее «сложеницын» или «слаженицын», так как по правилам русского языка здесь должен выпадать первый звук «о»: «солодкий – сладкий».

Таким образом, гипотеза уважаемого ученого построена на весьма шатких основаниях, но уже принята и популяризирована. Непрозрачность внутренней формы сохраняется, давая возможность многочисленным критикам писателя выдвигать версию об ином происхождении фамилии. Тогда ее квазиэтимоном становится глагол «солгать» и его грамматические производные, например, «солжет».

Автор свой вариант образа имени читателям не предложил, хотя, казалось бы, вполне мог это сделать: писатель известен в том числе как «архаист», пытавшийся модернизировать язык русской литературы, активно использовавший словарь Даля. В этом случае в свои права вступает «народная» (= поэтическая, публицистическая) этимология, меняющиеся социокультурные и идеологические контексты.

Странная история, приключившаяся с отчеством писателя, свидетельствует то ли о «художественных» казусах советской бюрократической системы, то ли о чрезмерной осторожности юного Александра Солженицына. В журнале "Студенческий меридиан" за 1990 г. была воспроизведена фотокопия школьного аттестата, выданного 22 июня 1936 г. Наркомпросом РСФСР Солженицыну Александру Исааковичу. А на соседней странице – его собственноручное заявление от 8 июля 1936 г. директору Ростовского госуниверситета с просьбой о зачислении в студенты. Оно подписано уже Александром Исаевичем Солженицыным. «Подмена» важного элемента в русской системе имен становится из описки неведомой паспортист-

ки художественным фактом литературной биографии, воспринимается то ли как некий сигнал со стороны таинственных «высших сил», то ли как попытка в какой-то степени создать себя заново. Борьба с корнями собственного родового имени, оборачивающаяся сражением с тотальной системой лжи, возможно, стала важнейшей, но не осознаваемой в своей интенциональности миссией Солженицына-писателя и публициста. В этом смысле небезынтересен вариант психоаналитического подхода к деятельности Солженицына, предложенный О. Давыдовым в эссе «Демон Солженицына», в которой использована ключевая для писателя ситуация «нахрапа» [Давыдов].

Правда, Людмила Сараскина в своей биографической книге, весьма продуманной и лояльной по отношению к Солженицыну, находит этим фактам простое социопсихологическое объяснение: «Анкета выходила почти чистой – если не считать того обстоятельства (зацепки для особистов), что отца Сани звали Исаакий, отчество в школьном аттестате было Исаакович, а в паспорте, как потом и в анкете, стояло не Исаакиевич (как было бы правильно), а Исаевич; но ведь не будешь на каждом шагу объяснять, какую досадную ошибку допустила паспортистка, выдав 16-летнему юноше его первый паспорт. А тогда, в декабре 1934-го (прошло только два года, как заработала новая паспортная система), они с мамой думали-гадали, как быть, требовать ли в милиции исправлений, нет ли, но решили не будить лихо, пока оно тихо» [Сараскина, 2008:172].

Уязвимость фамилии Солженицына в попытке «перевернуть» всю его многолетнюю правдоискательскую активность и обернуть ее против самого писателя, как уже было сказано, и использовали его многочисленные противники. Прежде всего это профессионально владеющие словом и приемами словесной полемики публицисты просоветского типа, значительный слой активных в сети пользователей, недовольных слабостью нынешней власти или просто ностальгирующих по Советскому Союзу, сообщества и форумы «неосталинистов». Все они ясно осознают, насколько велика была роль Солженицына в идеологической борьбе Запада с СССР. Многие из них еще

помнят заголовки и обличительные слоганы советских СМИ, которые были далеки от обыгрывания фамилии, зато переадресовывали писателю его же обвинения («Отщепенец громоздит новую гору лжи»). Об этих оценках, содержащих скрытую языковую игру, напомнила вдова писателя заголовком своего открытого письма в официальной «Российской газете» [Солженицына].

В наиболее развернутом виде эта полемический прием представлен в многочисленных переизданиях книги просоветского критика и публициста Владимира Бушина «Неизвестный Солженицын. Гений первого плевка». Разбивка текста книги на главы и разделы сопровождается вводом паратекстов, намекающих на фамилию автора «Лучшие сорта лжи» (первая глава, шестой раздел), «Лжец во стане русских воинов» (десятая глава), «Пьедестал из кровавых обломков и лжи» и, наконец «Со-лженицын» (четвертый и третий разделы десятой главы), «Мои читатели о Солженицыне». Тактику броских заголовков, снижающих фамилию писателя переняли патриотические публицисты Николай Ильин («Солженицын: ложь “под трели Соловьева”), В.К. Алмазов «Ложь А.И. Солженицына. Для чего писался "Архипелаг ГУЛАГ». Сталинист Лев Балаян развертывает это в обличительную тираду: «Не случайно в самой фамилии Солженицын замуровано слово «лжец». Всё его творчество – сплошная зловредная ложь. И когда он призывает «жить не по лжи», его призыв должен быть обращён прежде всего к самому себе...» [Балаян,2009:198]. Не остались в стороне и израильские публицисты: некоторые из них, раздосадованные объективностью книги «Двести лет вместе», вынесли ключевое слово в заголовки своих рецензий (См. например, Кременецкий И. «Ложь под видом правды: взгляд на двухтомник А. Солженицына " Двести лет вместе" и не только»).

Рядовые пользователи и участники форумов предпочитают особые графические формы или деформации имени писателя, подчеркивающие его этимон: Лженицын, СоЛЖЕницын, Со-лженицын. Следует подчеркнуть, что и упорное нежелание писателя исправлять исторически некорректные, явно завышенные на порядок данные

о жертвах тоталитарного террора в современных переизданиях «Архипелага Гулага» спровоцировали всплеск раздражения читателей и публицистов. Таким образом, стратегия разоблачения лжи, характерная для творческого поведения Солженицына, в ситуации серьезной переоценки советской истории и антисоветских мифов в 2000-е годы значительной частью русскоязычного сетевого сообщества была повернута против самого писателя. «Борец с ложью» сам попал в жернова обвинений во лжи, благодаря Интернету и современным издателям свободно распространяются и навязываются новые коннотации имени, обусловленные сцеплением его «народной» этимологии и антисоветской миссией Солженицына.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1991. – 448 с.

2. Адамович Георгий. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 65 – 78.

3. Азадовский К. Николай Клюев: путь поэта. – Л., 1990. – 336 с.

4. Азадовский К. О “народном” поэте и “святой Руси”: (“Гагарья судьбина” Николая Клюева) // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 88 – 104.

5. Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 3 т. – М., 1986.Т.1. – 510 с.

6. Алигер Маргарита. В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 349 – 369.

7. Амелин Г.Г. Образ Николы-Чудотворца в “Преступлении и наказании” Ф.М. Достоевского // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. – М., 1994. – С. 139 – 147.

8. Анциферов Н. Душа Петербурга. – Л., 1990. – 256 с.

9. Архипов Ю. Другой Василий Аксенов. Литературная Россия. №52. 26.12.2008 [Электронный ресурс] URL : http://www.litrossia.ru/2008/52/03556.html. (дата обращения: 08.3.2012).

10. Ахматова Анна. Собрание сочинений: В 2 т. – М., 1990.

11. Ахматова Анна. “Узнают голос мой…”: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. – М., 1995. – 544 с.

12. Балаян Л. Сталин и Хрущев. М., 2009. – 256 с.

13. Барзах А.Е. Материя смысла // Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. – СПб., 1995. – С. 5 – 65.

14. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. – Екатеринбург, 1996. – 286 с.

15. Барт Ролан. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. – М., 1988. – 616 с.

16. Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения. – М., 1993. – 279 с.

17. Батюшков К.Н. Сочинения. – М.,1955. – 452 с.

18. Безродный Михаил. Конец цитаты // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 206 – 334.

19. Белый А. Мастерство Гоголя. – М. – Л., 1934. – 324 с.

20. Белый Андрей. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. – М., 1990а. – Кн. 2. – 667 [2] с.

21. Белый Андрей. Петербург; [Романы: В 2-х т.] Москва: В 2-х т. – Тула, 1989. Т.1. – 730 [2] с.

22. Белый Андрей. Серебряный голубь: Повести, роман. – М., 1990б – 605 с.

23. Белый Андрей. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.

24. Белый Андрей. Симфонии. – Л., 1990в. – 528 с.

25. Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1966. – 656 с.

26. Белый Андрей. Стихотворения. – М., 1988. – 575 с.

27. Бидерман Ганс. Энциклопедия символов. – М., 1996. – 335 с.

28. Битов А. Пушкинский дом. – М., 1990. – 416 с.

29. Битов А. Семь путешествий. – М.; Л., 1976. – 591 с.

30. Битов А.Г. Собрание сочинений: В 3-х т. – М., 1991. Т. 1. – 575 [1] с.

31. Благой Д.Д. Мир как красота: (О “Вечерних огнях” А. Фета) // Фет А. Вечерние огни. – М., 1981. – С. 495 – 636.

32. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л., 1960. Т.6. – 556 [6] с.

33. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. – М., 1995. – 367 с.

34. Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм: продолжение темы // НЛО. – № 26 (1997). – С.181-201.

35. Бройтман С.Н. Историческая поэтика.Теория литературы: В 2 т. Т. 2. – М., 2004. – 368 [2] с.

36. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: Роман. – Рига, 1986. – 416 с.

37. Бурлюк Давид. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. – СПб., 1994. – 383 с.

38. Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. – М., 1991. – 592 с.

39. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М., 1990. – 452 с.

40. Воденников Д. Черновик. – СПб., 2006. -100 с.

41. Волынский А.Л. Ф.К. Сологуб // Сологуб Ф. Творимая легенда. – М., 1991. – Кн. 2. – С. 219 – 225.

42. Воропаев В. А. Под защитой угодника Божия. Диканьский образ Святителя Николая Чудотворца и его значение в жизни Гоголя [Электронный ресурс] URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/37181.php?PRINT=Y. (дата обращения: 08.3.2012).

43. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М., 1984. – 458 с.

44. Гандлевский С.М. Поэтическая кухня: Эссе. – СПб., 1998. – 112 с.

45. Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса,эссе. – Екатеринбург, 2000. – 432 с.

46. Гаспаров М.Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Избранные статьи. – М.,1995. С. 275-286.

47. Герштейн Э.Г. В Замоскворечье // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 545 – 556.

48. Гиппиус З.Н. Живые лица: Стихотворения. – М., 1991. – 471 с.

49. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М.- Л., 1937–1952.Т. 10. 1940. Письма, 1820–1835. – 540 с.

50. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М.- Л., 1937–1952.Т. 11. 1952. Письма, 1836–1841. – 484 с.

51. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений:В 14 т. – М.; Л., 1937–1952. Т. 12. Письма, 1842–1845. – 1952. – 720 с.

52. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений:В 14 т. – М.; Л., 1937–1952. Т. 14. Письма, 1848–1852.– 1952. – 487 с.

53. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М., 1990. – 432 с.

54. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1959.

55. Гольцшмидт В.Р. Послания Владимира жизни с пути к истине. – Б.м.:2010. – 85 с.

56. Гончаров А.И. Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 1. С. 92-102.

57. Гончаров И.А., Тургенев И.С. // Неизданные материалы Пушкинского дома. – П., 1923.

58. Горчев Дмитрий. Дикая жизнь Гондваны. – М., 2008.- 462 с.

59. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Л., 1988. – 630 с.

60. Гумилев Н. С. В огненном столпе. – М.: 1991. – 461 с.

61. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – 912 с.

62. Давыдов О. Демон Солженицына [Электронный ресурс] URL: http://www.peremeny.ru/column/view/734 (дата обращения: 08.3.2012).

63. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М., 1959. – Т. 1: А–З. – 699 с.

64. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.,1986. – 840 с.

65. Дельвиг А.А. Стихотворения. – М., 1999. -141 с.

66. Демченков С. А. Библейская профетическая традиция в "Житии" протопопа Аввакума : К проблеме жанра : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Омск, 2003. – 23 с.

67. Державин Г.Р. Стихотворения. – М., 1983. – 224 с.

68. Державин Г.Р. Избранная проза. – М., 1984. – 400 с.

69. Добролюбов Н.А. Избранные сочинения. – М.; Л., 1947. – 436 с.

70. Добролюбов Н.А. О религии и церкви. – М., 1960. – 488 с.

71. Добычин Леонид. Город Эн: Рассказы. – М., 1989. – 222 с.

72. Добычин Л.И. Шуркина родня // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 г. – СПб., 1993. – С. 214 – 268.

73. Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. – СПб., 1999. – 544 с.

74. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – Л., 1978. – 344 с.

75. Душечкина Е. Светлана. Культурная история имени. – СПб., 2007. – 228 с.

76. Ф.М. Достоевский об искусстве. – М., 1973. – 631 с.

77. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л., 1972 – 1988.

78. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. – М., 1988 – 1994.

79. Емелин Всеволод. Стихотворения. – М., 2003. – 256 с.

80. Ерофеев Венедикт. Оставьте мою душу в покое. – М., 1997. – 407 с.

81. Есенин Сергей. Собрание сочинений: В 3 т. – М., 1970.

82. Есенин С. Полное собрание сочинений. – М., 2005.

83. Житие протопопа Аввакума. – М., 1960. – 479 с.

84. Житие Аввакума и другие его сочинения. – М., 1991. – 368 с.

85. Жолковский А.К. “Блуждающие сны” и другие работы. – М., 1994. – 428 с.

86. Жуковский В.А. Стихотворения и баллады. – Новосибирск, 1985а. – 256 с.

87. Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М., 1985б. – 431 с.

88. Заболоцкий Н. Стихотворения. – М., 1985. – 304 с.

89. Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. – М., 1989. – 352 с.

90. Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции VIII – V вв. до н. э. – Л., 1985. – 207 с.

91. Зайцев Б.К. Сочинения: В 3 т. – М., 1993. Т. 1. – 571 с.

92. Замятин Е.И. Сочинения. – М., 1988. – 575 с.

93. Зейдлиц К.К. // Жуковский В.А. Баллады. Наль и Дамаянти. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. – М., 1987. – С. 387 – 398.

94. Зонтаг Л.П. // Жуковский В.А. Баллады. Наль и Дамаянти. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. – М., 1987. – С. 398 – 456.

95. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994. –

96. Ильф И., Петров Е. Собр.соч. в 5-ти т. – М.,1961. Т.5. – 743 с.

97. Ильина Наталия. Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 569 – 595.

98. Каменский Василий. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. – М., 1990. – 591 с.

99. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М., 1983. – 512 с.

100. Караулов Ю. Н. , Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А.. Русский ассоциативный словарь. Электронный ресурс] URL http://www.tesaurus.ru/dict/dict.php. (дата обращения: 04.01.2013).

101. Катаев Валентин // Маяковский Владимир. Люблю: Сборн ик. – М., 1998. – С. 21 – 22.

102. Климова М.Н. Из агиографических комментариев к Житию протопопа Аввакума («чудо в Андроньевом монастыре» и Житие пророка Аввакума). // Сибирский филологический журнал. № 2.2012. С. 36-41.

103. Клюев Николай. Избранное: Стихотворения и поэмы. – М., 1981. – 272 с.

104. Ковалева И. Миф: повествование, образ и имя // Лит. обозрение. – 1995. – № 3. – С. 92 – 94.

105. Коваленко И. "Крымское время" 1985. № 67. // Автографы на скалах: национальная черта или вандализм? URL:.http://www.krimoved.crimea.ua/nature10.html6464 (дата обращения: 04.01.2013).

106. Ковач А. Поприщин, Софи и Меджи (к семантической реконструкции “Записок сумасшедшего”) // Гоголевский сборник. – СПб., 1993. – С. 100 – 123.

107. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул, 1993. – 184 с.

108. Комарова Р.А. Михаил – “подобный Богу” // Рус. речь. – 1995. – № 1. – С. 96 – 99.

109. Кони А.Ф. Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс] URL http://www.gramotey.com/?open_file=1269013670 (дата обращения: 08.3.2012).

110. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – 110 с.

111. Крусанов А. Русский авангард. Т.2. Кн.1. – М. , 2003. – 807 с.

112. Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. – М., 1991. – 223 с.

113. Крученых Алексей. Наш выход: К истории русского футуризма. – М., 1996. – 246 с.

114. Кузмин М Стихотворения. Поэмы. – Ярославль, 1989. – 368 с.

115. Кузмин М. Избранные произведения. – Л., 1990. – 576 с.

116. Кузмин М. Стихотворения. – СПб., 2000. – 831 с.

117. Кузнецова В.С. Дуалистические легенды о сотворении мира в восточно-славянской фольклорной традиции. – Новосибирск, 1998. – 250 с.

118. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. – М., 1995. – 213 с.

119. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1958.

120. Лесков А. Жизнь Н. Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. – М., 1984. – Т. 1.Ч. 1-4. – 479 с.

121. Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. – М., 1956 – 1958.

122. Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1989.

123. Лимонов Эдуард. Это я – Эдичка. – М., 1990. – 333 с.

124. Лимонов Эдуард. Стихотворения. – М., 2003. – 416 с.

125. Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М., 2001. – 384 с.

126. Личные имена в прошлом, настоящем и будущем: Проблемы антропонимики. – М., 1970. – 343 с.

127. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.:1984. – 295 с.

128. Лихачев Д. С. Литература-реальность-литература. – Л., 1984. – 271 с.

129. Лихачев Д. С., при участии Алексеева А. А. и Боброва А. Г. Текстология (на материале русской литературы X-XVII вв.). – СПб.: Алетейя, 2001. – 759 с.

130. Ломоносов М.В. Избранная проза. – М., 1986. – 544 с.

131. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.; Л., 1950 – 1959.

132. Ломоносов М.В. Сочинения. – М., 1987. – 442 с.

133. Ломоносов М.В. Сочинения: В 3 т. – СПб., 1895.

134. Ломоносов М.В. Стихотворения. – Л., 1954. – 347 с.

135. Ломоносов Михайло. Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. Стихи и проза о нем. – М., 1989. – 493 с.

136. Лотман М.Ю., Минц З.Г. Статьи о русской и советской поэзии. Таллин, 1989. – 153 с.

137. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – 655 с.

138. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. – М., 1988. – 348 с.

139. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., 1992. – 272 с.

140. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 3. – С. 58 – 76.

141. Лощилов Игорь. Феномен Николая Заболоцкого. – Helsinki, 1997. – 311 с.

142. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.

143. Манн Ю.В. Человек и среда: (Заметки о “натуральной школе”) // Вопросы литературы. – 1968. – № 9. – С. 115 – 134.

144. Мариенгоф Анатолий. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья : Романы. – Л., 1988. – 480 с.

145. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. – М., 1956 – 1960.

146. Марченко Алла. Поэтический мир Есенина, М., 1972. – 310 с.

147. Маяковский В.В. Избранные сочинения: В 2 т. – М., 1982.

148. Маяковский Владимир. Люблю: Сборник. – М., 1998. – 672 с.

149. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 454 – 476.

150. Миронов А. Избранное: Стихотворения и поэмы 1964 – 2000. – СПб., 2002. – 384 с.

151. Мифологический словарь. – М., 1991. – 736 с.

152. Мочульский К.В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. – М., 1997. – 479 с.

153. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995. – 607 с.

154. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в.– М.,1998. – 484 с.б

155. Набоков Владимир. Лолита: Роман. – М., 1991а. – 415 с.

156. Набоков Владимир. Истинная жизнь Себастьяна Найта. Пнин. Просвечивающие предметы: Романы. – М., 1991б. – 431 с.

157. Набоков В.В.: pro et contra. – СПб., 1997. – 974 с.

158. Набоков Владимир. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1990.

159. Некрасов Всеволод. Стихи из журнала. – М., 1989. – 95 с.

160. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – Л., 1981 – 1989.

161. Некрасов Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1980. – 539 с.

162. Никонов В.А. Словарь русских фамилий. – М., 1993. – 224 с.

163. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1970. – 900 с.

164. От названий к именам. – Ростов-на-Дону, 1995. – 535 с.

165. Пави Патрис. Словарь театра. – М., 1991. – 504 с.

166. Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.:1980. – 707 с.

167. Пастернак Борис // Маяковский Владимир. Люблю: Сборник. – М., 1998. – С. 671 – 672.

168. Пастернак Б. Л. Собр. соч. В 5-ти т. – М.,1989-1992. .

169. Пастернак Е.Л. Борис Пастернак (Материалы для биографии). – М.,1989. – 685 с.

170. Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. – М., 1988.

171. Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. – М., 1895.- 322 с.

172. Платонов А.П. Собрание сочинений: В 3-х т. – М., 1985.

173. Платонов А.П. Чевенгур: Роман. – М., 1988. – 413 с.

174. Повесть о Горе-Злочастии. – Л., 1984. – 110 с.

175. Потебня А.Л. Слово и миф. – М., 1989. – 623 с.

176. Поэзия русского футуризма. – Спб.,1999. – 752 с.

177. Поэты «Сатирикона». – М.–Л.,1966. – С. 114–115.

178. Поэты-имажинисты. – СПб., 1997. – 536 с.

179. Поэты XVIII века: В 2 т. – Л., 1972.

180. Привалов. А. Об авторском жанре [Электронный ресурс] URL : http://vavilon.ru/diary/991120.html. (дата обращения: 08.3.2012).

181. Пригов Дмитрий Александрович. Стихотворения // Зеркала: Альманах. – М., 1989. – Вып. 1. – С. 218 – 238.

182. Проскурин О.А. Имя в “Арзамасе”: (Материалы к истории пародической антропонимии) // Лотмановский сборник. – М., 1985. – Т. 1. – С. 353 – 364.

183. Пушкин А.С. Мысли о литературе. – М., 1988. – 639 с.

184. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – Б.м., 1937 – 1950.

185. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6 т. – М., 1949.

186. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 9 т. – М., 1954. – Т. 6.

187. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1985 – 1987.

188. Пущин И. И. Записки о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. – СПб.: Академический проект, 1998. – Т. 1–2. Т. 1. – 1998. – С. 60–100.

189. Пыляев М.И. Старый Петербург. – М., 1990. – 496 с.

190. Пяст В.Л. Стихотворения. Воспоминания. – Томск, 1997. – 336 с.

191. Пятигорский А.М. “Другой” и “свое” как понятия литературной философии // Пятигорский А.М. Избранные труды. – М., 1996. – С. 264 – 271.

192. Пятигорский А.М. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 340 – 348.

193. Ранчин А. М. «Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях». – М.: 2007. – 576 с.

194. Распутин В. Повести. – М., 1980. – 654 с.

195. Ремизов Алексей. Огонь вещей. – М., 1989. – 528 с.

196. Розанов В.В. Литературные изгнанники. – Лондон, 1992. – 240 с.

197. Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989. – 607 с.

198. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. – М., 1990в. – 605 с.

199. Розанов В.В. Религия и культура. – М., 1990а. – 635 с.

200. Розанов В.В. Собрание сочинений. Мимолетное. – М., 1994. – 541 с.

201. Розанов В.В. Сумерки просвещения. – М., 1990. – 624 с.

202. Розанов В.В. Уединенное. – М., 1990б. – 710 с.

203. Роскина Наталия. “Как будто прощаюсь я сноваs” // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 520 – 542.

204. Русская поэзия XVIII века. – М., 1972. – 734 с.

205. Русская поэзия “серебряного века”. – М., 1993. – 784 с.

206. Русская элегия XVIII – начала XX века. – Л., 1991. – 640 с.

207. Русский биографический словарь: Бетанкур – Бякстер. – М., 1995. – 699 с.

208. Русский биографический словарь: Дебелов – Дядьковский. – М., 1996. – 748 с.

209. Рыжий Борис. Оправдание жизни. – Екатеринбург, 2004.

210. Садур Нина. Сад. – Вологда, 1997. – 360 с.

211. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). – М., 1991. – 261 с.

212. Северянин И. Собр.соч.: В 5 т. СПб.:1996. Т.5. – 407 с.

213. Северянин Игорь. Ананасы в шампанском. Репринтное воспроизведение издания 1915 года. – М., 1991. – 143 с.

214. Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. – М., 2004. – 870 с.

215. Селезнев Л. Вступал ли Михаил Кузмин в «Союз русского народа»? // Литературное обозрение. 1992. № 3 / 4. С.110. С.110-111.

216. Сельвинский Илья // Маяковский Владимир. Люблю: Сборник. – М., 1998. – С. 618 – 620.

217. Сергеев-Ценский С.Н. Повести и рассказы в двух томах. – М., 1975.

218. Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. – М.; Л., 1966. – 259 с.

219. Словарь русских личных имен. – М., 1980. – 384 с.

220. Соболев Л. О Федоре Сологубе и его романе // Сологуб Ф. Творимая легенда. – М., 1991. – Кн. 2. – С. 260 – 280.

221. Соколов Саша. Палисандрия: Роман. – М., 1992. – 207 с.

222. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. – М., 1990. -183, 190 с. с встреч. паг.

223. Солженицына Н. "На меня лгут, как на мертвого". Открытое письмо Натальи Солженицыной в "Российскую газету" [Электронный ресурс] URL : (http://www.rg.ru/2009/09/29/kino.html (дата обращения: 08.3.2012).

224. Сологуб Ф. Свет и тени: Избр. проза – Минск, 1988. – 383 с.

225. Сологуб Ф. Творимая легенда. – М., 1991. – Кн. 1. – 494 с.; Кн. 2. – 302 с.

226. Сологуб Федор. Избранное. – СПб., 1997. – 448

227. Сомова Светлана. Анна Ахматова в Ташкенте // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 369 – 375.

228. Сорокин Владимир. Пир. – М.,2001.

229. С.А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2-х т. – М.: 1986.

230. Сочинения Державина. Ч. 1-4. – СПб., 1834.

231. Сочинения Державина. Т.1-2. – СПб., 1851.

232. Сперанский М.Н. История древней русской литературы. – СПб., 2002.

233. Сумароков А.П. Избранные произведения. – М.; Л., 1957. – 607 с.

234. Тамарченко А. Леонид Андреев // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.:1995. С. 379-389.

235. Телешов Н. Леонид Андреев // Телешов Н. Записки писателя [Электронный ресурс] URL: http://leonidandreev.ru/biography /teleshov.htm (дата обращения: 08.3.2012).

236. Толстой Л.Н. Анна Каренина: Роман в восьми частях. – Л., 1979. – Ч. 1 – 4. – 448 с.

237. Толстой Л.Н. Анна Каренина: Роман в восьми частях. – Л., 1979. – Ч. 5 – 8. – 392 с.

238. Толстой Л.Н. Война и мир.Т.1-2. – М., 1971.

239. Толстой Л.Н. Воскресение. – Махачкала, 1970. – 464 с.

240. Толстой Л.Н. Избранное. – М., 1986. – 624 с.

241. Толстой Л.Н. ПСС, т. 61, 1953.

242. Толстой Л.Н. Избранные произведения: В 3 т. – М.; Л., 1950.

243. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 14 т. – М., 1952.

244. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. – М., 1980 – 1985.

245. Топоров Виктор. Как не опозорить собственную фамилию? 812 online [Электронный ресурс] URL: http://www.online812.ru/ 2010/11/08/021/(дата обращения: 08.3.2012).

246. Топоров В.Н. “Бедная Лиза” Карамзина: Опыт прочтения. – М., 1995. – 511 с.

247. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – 621 с.

248. Топоров В.Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). – М., 1998. – 192 с.

249. Топоров В.Н. О некоторых теоретических основаниях этимологического анализа» // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1:Теория и некоторые частные ее приложения. – М., 2005.С.30-31.

250. Топорова Т.В. Культура в зеркале языка: древнегерманские двучленные имена собственные. – М., 1996. – 253 с.

251. Троицкий Вс. С думой о России // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 12 т. – 1989. – Т. 1. – С. 3 – 45.

252. Трубачев О.Н. Из материалов для этимологического словаря фамилий России // Этимология. Проблема лингвогеографии и межъязыковых контактов. – М., 1968. С.3-53.

253. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинение: В 12 т. – М., 1978 – 1986.

254. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 574 с.

255. Тюпа В.И. Постсимволизм: (Теоретические очерки русской поэзии XX века). – Самара, 1998. – 155 с.

256. Флоренский Павел. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. – М., 1992. – 560 с.

257. Флоренский П.А. Малое собрание сочинений. – Б.м., 1993. – Вып. 1. Имена. – 319 с..

258. Фрайданк Д. Литературный прием синкрисиса в трех древних славянских текстах // Исследования по древней и новой литературе.–Л.:1987. С. 224-229.

259. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – 448 с.

260. Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт-эксцентр (Екатеринбург). – 1991. – № 3. – С. 25 – 44.

261. Ханзак Э. Значение, понятие, имя / Пер. с нем. А. Хехерля. – Иваново, 1995. – 95 с.

262. Хлебников Велимир. Творения. – М., 1986. – 736 с.

263. Ходасевич В.Ф. Державин: Сборник. – М., 1988. – 326 с.

264. Ходасевич В. Собр.соч. в 4-т. – М., 1996. Т.2. – 572 с.

265. Холин Игорь. Стихи // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 260 – 265.

266. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск, 1992. – Т. 1. – 368 с.

267. Цветаева Марина. Сочинения: В 2 т. – М., 1988.

268. Цветаева Марина. Стихотворения и поэмы. – Л., 1990. – 800 с.

269. Цветаева Марина. Театр. – М., 1988. – 382 с.

270. Цветаева М. Собр. соч. в семи томах. – М., 1994. Т.4.: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. – 686 с.

271. Частотный словарь романа Л.Н. Толстого “Война и мир”. – Тула., 1978. – 380 с.

272. Чаянов А.В. Венецианское зеркало: Повести. – М., 1989. – 235 с.

273. Чернышевский Н.Г. Избранные сочинения. – М.; Л., 1950. – 838 с.

274. Чистякова Н.А. Греческая эпиграмма // Греческая эпиграмма. – СПб., 1993. – С. 325 – 365.

275. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – 672 с.

276. Чуковский К.И. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.

277. Чуковский Корней. Из воспоминаний. Из дневника // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 48 – 65.

278. Чулкова Н.Г. Об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 36 – 41.

279. Чупринин С. Новая Россия: мир литературы: Энциклопедический словарь-справочник:В 2 т. Т.I:А-Л. – М.,2002. – 830 с.

280. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка. – М., 1971. – 542 с.

281. Шартье Р. Автор в системе книгопечатания // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 188 – 215.

282. Шершеневич В. Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910-1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. – М.,1990. – 734 с.

283. Шершеневич Вадим. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. – Ярославль, 1996. – 528 с.

284. Шукшин Василий. Беседы при ясной луне. – М., 1975. – 320 с.

285. Шукшин Василий. Брат мой. – М., 1976. – 447 с.

286. Шукшин Василий. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). – Новосибирск, 1989. – 381 с.

287. Эйдинова В.В. Стилевая структура как форма автора: (А. Ахматова, Б. Пастернак) // Кормановские чтения. – Ижевск, 1994. – Вып. 1. – С. 86 – 96.

288. Эйхенбаум Б.М. Мой временник. Словесность. Наука. Литература. Теория. Критика. Полемика. – Л., 1929. – 303 с.

289. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987. – 541 с.

290. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. – М., 1924. – 256 с.

291. Экхарт М. Об отрешенности [Электронный ресурс] URL: http://www.agnuz.info/book.php?id=221&url=page06.htm#1002a (дата обращения: 08.3.2012).

292. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л., 1973. – 247 с.

293. Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М., 1998. – 384 с.

294. Яновский В. Сочинения: В 2 т. Т.2.:По ту сторону времени. Поля Елисейские: книга памяти. – М.:2000. – 496 с.

295. Derrida J. Signéponge=Signsponge – N.Y., 1984. – 130 p.

Н а у ч н о е   и з д а н и е

Мароши Валерий Владимирович

ИМЯ АВТОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА, ПРАГМАТИКА, ЭТИМОЛОГИЯ

Часть 1. Семантика и прагматика имени автора в литературе и тексте

Монография

В авторской редакции

Компьютерная верстка – *И. С. Заковряшина*

Подписано в печать 26.12.2013. Формат бумаги 60×84/16.
Печать RISO. Уч.-изд. л. 9,1. Усл. печ. л. 11,7. Тираж 500 экз.
Заказ №   .

ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет»
630126, г. Новосибирск, ул. Вилюйская, 28
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «НГПУ»